Der
troische Sagenkreis
in
der ältesten griechischen Kunst.

I. Theil.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doctorwürde
der
Philosophischen Facultät der Universität Leipzig
vorgelegt
von

August Arthur Schneider
aus Leipzig.

Leipzig,
Druck von Metzger & Wittig.
1885.

Die vorliegende Dissertation bildet einen Theil (die erhaltenen Epen in ihrem Verhältniß zur ältesten bildenden Kunst der Griechen) einer größeren Abhandlung, welche als Promotionsschrift der philosophischen Facultät der Universität Leipzig im Manuscript vorgelegen hat und in nächster Zeit im Druck erscheinen wird.

Johannes Overbeck

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545809_0132

Durch die Menge der in den letzten Jahren neu in den Kreis unserer Erkenntniß tretenden Werke der ältesten griechischen Kunst ist das Interesse an ihrer Entwickelung und im Anschluß hieran die Frage, in welchem Verhältnisse sie zu der Dichtung der Hellenen stehe, wieder besonders rege geworden. Man hat versucht der Entwickelung einzelner Typen in bestimmten Gegenden unter den verschiedenen Einflüssen nachzukommen, und es ist zum Theil gelungen, sie kennenzulernen, sie mit ältesten — uns aus genauer Beschreibung bekannten — Kunstwerken in Verbindung zu setzen und so den Weg zu finden zur „Geschichte der Bilder". Von zwei Seiten her kann dieser beschritten werden: entweder man beginnt mit den frühesten erhaltenen Typen und verfolgt ihre Weiterentwickelung, wie dies Löschcke angebahnt hat — oder wo das wegen mangelhaften Materials unmöglich ist, man benutzt spätere Bilder und sucht durch Abziehen dessen, was nach bestimmten kritischen Grundsätzen einer spätern Erweiterung angehört und durch Wiederherstellung dessen, was — wie der Vergleich verschiedener Darstellungen derselben Scene lehrt — in den einzelnen verloren gegangen ist, den ältesten Typus zu gewinnen, wie das Robert gethan hat.

Sicher haben beide Methoden einen wesentlichen Nutzen geschaffen und es ist nur zu wünschen, daß wir durch weitere Funde und Forschungen dieses Gebiet unseres Wissens erweitern möchten. An diese Methode der Erforschung der Kunstwerke knüpft sich eine weitere Untersuchung, welche die Frage neu zu beantworten sucht, welchen Antheil das rein technische Darstellungsvermögen und das allgemein im Volke lebendige Sagenbewußtsein einerseits, die bereits künstlerisch gestaltete Sage, die Dichtung andererseits an den uns theils in Beschreibungen, theils in Monumenten erhaltenen Darstellungen der bildenden Kunst gehabt haben. Man ist

bei der Untersuchung dieser Fragen in der letzten Zeit — im Gegensatze zu der früher geltenden Annahme — mehrfach geneigt gewesen, einen besonderen Nachdruck auf die zuerst genannten Factoren zu legen und während früher der Einfluß der Dichtungen auf die Darstellenden als ein ganz gewaltiger, beherrschender angesehen wurde, ist man so weit gegangen, ihn ganz zu leugnen und die gewissermaßen neu entdeckte Typenentwickelung als die bildliche Tradition allein bestimmend zu betrachten.

Wenn wir nun in der genauen Prüfung der im Kunsthandwerke und in der erst aufblühenden Kunst wirkenden technischen Beschränkungen nur einen Fortschritt zur wahren Erkenntniß der Dinge anerkennen und wenn wir dieser Methode Dank dafür schulden, daß sie uns von manchem Vorurtheile einer befangenen, modernen Anschauung befreit hat, so ist doch vielleicht nach der anderen Seite zum Theile über das Ziel hinausgeschossen worden, und während die ersten Forscher dieser Richtung sorglich wägend vorgegangen sind, hat sich eine Anschauung Bahn gebrochen, welche die berechtigte Skepsis gegenüber dem Einfluß der Dichtung bis zur äußersten Grenze, ja, wie ich glaube, über dieselbe hinaus ausgedehnt hat. So ist, ausgehend von Löschckes[1]) und Heydemanns[2]) Ansichten, zuerst gemäßigt von Luckenbach[3]) und Furtwängler[4]), dann bestimmter von J. Harrison[5]) und Paul Jonas Meier[6]) gewissermaßen ein Schulprogramm aufgestellt worden, welchem den schärfsten Ausdruck Milchhöfer verleiht, wenn er in seinem so verdienstlichen Buche über die Entwickelung der ältesten Kunst in Griechenland[7]) mit der größten Sicherheit die Behauptung aufstellt, „daß die antiken Bildner vor der Litteraturepoche des fünften attischen Jahrhunderts niemals einen Stoff

---

[1]) Besonders in „Archäologische Miscellen. Dorpater Programm 1880. S. 5 u. 6." „Ich glaube nicht, daß sich aus unserem Denkmälervorrat der Beweis erbringen läßt, daß ein schwarzfiguriger oder gar ein korinthischer Vasenmaler Ilias und Odyssee gelesen oder gehört habe."

[2]) Commentationes in honorem Mommseni. S. 163. Heroisirte Genrebilder auf bemalten Vasen.

[3]) Jahrbücher für classische Philologie. 11. Supplementband S. 493.

[4]) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans S. 17.

[5]) Journal of Hellenic studies. p. 248—65 Monuments relating to the Odyssey.

[6]) N. Rhein. Mus. 37. S. 343 ff. „Das Schema der Zweikämpfe auf den älteren griechischen Vasenbildern.

[7]) Die Anfänge der Kunst in Griechenland S. 163. Anm. 1.

lediglich auf Anregung eines Dichtwerkes hin componirt haben." Allein das sind Aufstellungen, welche so tief in die Auffassung von der ältesten Kunst einschneiden, daß es nicht unberechtigt scheinen wird, sie, bevor sie — unwiderlegt — als gesicherte Resultate gelten, noch einmal einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.[1])

Wenn wir der Frage, in welchem Verhältnisse Dichtung und älteste Kunst zu einander stehen, nahetreten wollen, so kann es nicht allein unsere Pflicht sein, zu versuchen an den Monumenten eine Einwirkung der ersteren in mehr oder weniger Fällen festzustellen, sondern wir müssen zuvor die Principien klarlegen, welche uns bei der Entscheidung, ob ein Einfluß stattgefunden habe, leiten sollen. — Wir deuteten schon an, daß die berechtigte und unberechtigte Skepsis gegenüber der früher geltenden Ansicht von dem bedeutenden Einflusse der Dichtung hervorgerufen wurde durch die erweiterte Erkenntniß der Entstehung der Bilder d. h. der Zusammenstellung der Figurenschemata. Es wurde erkannt, daß durch diese Zusammenstellung Handlungen geschaffen wurden, welche sehr abhängig von dem Können der Darstellenden waren. Löschcke besonders zeigte, daß man aus rein technischen Gründen bestimmte Ereignisse mit Vorliebe darstellte, wie — aus gleichem Grunde — sogar gewisse Verbindungen verschiedener Scenen typisch wiederkehren.[2]) Weiter wurde erkannt, daß sich häufig an rein menschlichen Handlungen die Technik[3]) zuerst entwickelte, daß man sehr ähnliche Schemata zur Darstellung verschiedener Handlungen verwenden mußte und so trat die Frage auf, ob nicht manches als mythisch angesprochen werde, was als rein menschlich vom Bildner gedacht sei. Gestützt wurde diese Annahme scheinbar durch die Auffindung von Darstellungen, welche — selbst offenbar dem Alltagsleben entnommen — den für mythologisch erklärten bis auf einige, scheinbar unbedeutende, Charakteristika völlig glichen, obwohl eine unmittelbare Abhängigkeit nicht zu erweisen war.[4]) Die Frage mußte entschieden werden: Wodurch vermag der hocharchaische Künstler die all-

---

[1]) Gelegentlich hat Bemerkungen hierzu gegeben Robert, Bild und Lied. Nachträge zu S. 128. S. 250/51. und Bolte, de monumentis ad Odysseam pertinentibus.

[2]) Löschcke, Dorpater Programm. Ueber die Reliefs der altspartanischen Basis S. 4.

[3]) Natürlich nicht ausschließlich (Furtw. Dornauszieher S. 13—18) sondern (Löschcke A. Z. 1876. S. 116) nur sehr häufig. Luckenbach a. a. O. S. 535.

[4]) Vergl. Anm. 2 und dazu Mischhöfer. Mitth. IV. S. 172, hierzu Robert, B. u. L. S. 58.

gemeinen Darstellungen des Menschenlebens derart zu specialisiren, daß wir überzeugt sind, eine mythologische Scene erkennen zu dürfen? Neben den unzweifelhaft nur im Märchen, im Mythus möglichen Handlungen geht eine Reihe von Darstellungen her, welche ebenso Erlebtes, wie Erdichtetes geben können, und wenn auch ein Theil derselben dadurch als sagenhaft kenntlich wird, daß die Geschlechter aus ihrem gewohnten Wirkungskreise heraustreten,[1]) daß ganz außergewöhnliche Handlungen[2]) vorgeführt werden, wenn ferner stehende Attribute eine weitere Gruppe aussondern, so bleibt noch ein bedeutender Rest, wo eine Entscheidung schwierig erscheint. Hier gilt als maßgebend, daß ähnliche Gruppirung, dieselben oder doch gleichartige Personen auf künstlerisch von einander unabhängigen Darstellungen in gleicher Handlung, daß sicher mythische Vorstellungen an demselben Kunstwerke vorkommen, daß sich Scenen desselben Kunstwerkes entsprechen, daß die Benennung zeigt, daß an gewisse mythische Personen gedacht wird. — Allein, wenn damit schon die Absicht des Malers deutlich wird, uns an Mythisches zu erinnern, seiner Darstellung (z. B. durch „Namensbeischriften von gutem Klang")[3]) mehr Individualität, mehr Glanz zu verleihen, so ist durchaus noch nicht gesagt, daß die Handlung eine der Dichtung entsprechende, von ihr hervorgerufene sei, wie dies einige der von Heydemann[4]) angeführten Beispiele zeigen, vielmehr treten hier die Begriffe des „heroisirten Genre-

---

[1]) Z. B. Athenageburt, bewaffnete Frauen, Frauen bei gefährlicher Jagd oder im Ringkampfe mit Männern, wie Gerhard a. gr. V. III. CLXXII, CCXXXVII.

[2]) Z. B. frevler Mord am Altar der Götter, Palladienraub u. dgl.

[3]) Jahn, Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs zu München. Einleitung CXXI.

[4]) Büchse des Chares Arch. Zeit. 1864 t. CLXXXIV, Dodwells Gefäß Müller-Wieseler Denk. d. a. K. I. 3. n. 18. (Inschriften Jahns Vasenkatalog tf. V. 211), Teller aus Phaleron, Stephani C. R. 1864. S. 81. Heydemann, Griech. Vasenbilder VI. 4 u. f. w. Was das erste Beispiel betrifft, so ist die Kenntniß der Sage nicht ausgeschlossen, vielmehr kommt es dem Künstler darauf an die berühmten Helden des ilischen Krieges auf ihren sagenberühmten Rossen — natürlich als Gegner gruppirt — darzustellen, wobei nicht hindert, daß Protesilaos und Memnon gleichzeitig erscheinen (Furtwängler, Dornauszieher S. 17). Ebenso stellte der Maler in dem dritten Beispiele Personen zusammen, welche so nie gruppirt erscheinen konnten, um die gewohnte Darstellung, des Abschiedes des Kriegers von Weib, Eltern und Kind unverändert beibehalten zu können. Luckenbach a. a. O. S. 542. Bei der Darstellung des Dodwell'schen Gefäßes können wir wenigstens keine uns bekannte mythische Jagd als Grundlage angeben (Stephani C. R. 1867. S. 69. Furtwängler a. a. O.)

bildes" und des „allgemeinen Sagenbewußtseins" in die Untersuchung ein. Es gilt also, Stellung zu nehmen zu der Frage: Wodurch können wir feststellen, daß einer Darstellung allgemeines oder dichterisch gestaltetes Sagenbewußtsein zu Grunde liegt?

Luckenbach,[1]) welcher zuletzt diese Frage umfassend behandelt hat, fordert von Kunstwerken, welche sich auf die Poesie gründen, genauen Anschluß an die Sage auch in Einzelheiten — und darin ist in der That ein sicheres Kriterium zu erkennen. Jedoch dieses allein reicht durchaus nicht in allen Fällen aus, besonders wenn wir erwägen, daß räumliche und technische Schwierigkeiten den Bildner z. Th. bestimmten zu ändern, wegzunehmen und hinzuzusetzen, obwohl er die dichterische Gestaltung der Sage — so gut er eben es konnte — zu geben suchte. Wir müssen also ein zweites, minder äußerliches, Merkmal auffinden, welches uns weiterzuführen vermag, wenn uns das erste verläßt. Wir finden es, wenn wir erwägen, welche Gründe für den archaischen Künstler bei der Wahl des Darzustellenden bestimmend waren.

Zuerst waren es technische; sein Kunstvermögen ist seine Schranke, die sich nur langsam erweitert; aber über ihnen schweben geistige, welche sich dahin zusammenfassen lassen: der Künstler will interessiren, will erzählen; dazu wählt er Begebenheiten, welche ihm und Anderen lieb geworden sind, und diese zerfallen in zwei Klassen, erstens diejenigen, welche im ganzen Sagencomplexe, den er gewiß als Ganzes aufzufassen vermochte, von hervorragender Bedeutung waren, zweitens die, welche nur einer besonders schönen und bedeutenden Darstellung in der Dichtung eine große Popularität verdankten, sei es in ganz Griechenland, sei es in bestimmten Gegenden, welche zu den auftretenden Personen in besonders innigem Verhältnisse standen.

Die erste Klasse ist diejenige, welche Brunn[2]) im Auge hat, wenn er von den Kern- und Knotenpunkten der Sage und ihrem Einfluß auf die bildende Kunst spricht, wenn er die gesammte troische Sage gewissermaßen als ein zusammenhängendes Ganzes behandelt und die Spitzen jener gewaltigen Handlung zu einander in Beziehung setzt, gleichviel, ob sie in derselben Dichtung liegen oder nicht. Hier kommt es nicht darauf

[1]) Z. B. a. a. O. S. 512.

[2]) Berichte der bayr. Akad. d. Wissenschaften 1880. S. 167 f. 186 f. (troische Miscellen 3.)

an, ob die Gesänge, welche uns die Kunde von Trojas Fall übermitteln, einzeln entstanden sind oder nicht, sondern darauf, daß sie unter dem Zwange einer vorliegenden Sage gebildet wurden, mit deren Gestaltung sie rechnen mußten und in diesem Sinne glaube ich seine Forderungen auffassen zu sollen, welche Robert[1]) so großen Anstoß gaben, weil er an das Entstehen der Sage aus selbständigen Liedern in erster Linie dachte. Dieser „Knotenpunkte" bemächtigte sich die Dichtung und stellte sie — da sie zur Achse der poetischen Handlung wurden, glänzend und ausführlich dar, und hier ist die Frage, ob die bildende Kunst sich an die individuelle dichterische Gestaltung der Sage anschloß, soweit ihr das die Gesetze ihres Schaffens und ihr Können erlaubten, oder ob sie lediglich durch die beiden letzten Rücksichten geleitet die Sage unmittelbar benutzte, nach dem Luckenbach'schen Kriterium von Fall zu Fall zu entscheiden: ganz anders liegen die Verhältnisse bei unserer zweiten Klasse.

Beim Ausgestalten der Sage bedarf der Dichter gewisser Personen, welche an sich keine mythologische Bedeutung haben, mit denen er freier schalten und walten kann, als mit den von bestimmten Sagen umsponnenen Heldengestalten, welche er heranziehen kann, um irgend eine Wirkung zu erzielen und fallen lassen kann, wenn er ihrer nicht mehr bedarf, ohne sich mit irgend welchen Volksanschauungen abfinden zu müssen. Ebenso bedarf er gewisser Scenen, um an ihnen den Charakter seiner Helden darstellen zu können, Scenen, welche für die Weiterentwickelung der Handlung, für den Sagenstoff an sich gleichgiltig sind. Endlich muß er gewisse Vorstellungen von der gesellschaftlichen Stellung gewisser — z. Th. untergeordneter — Personen, z. B. von Herolden, Lenkern der Gespanne der einzelnen Helden u. dgl. um der Oekonomie seiner Dichtung willen im Hörer zu erwecken und zu erhalten verstehen: Das ist die schöpferische, ausgestaltende Arbeit des betreffenden Dichters, das ist sein unbestreitbares Eigenthum und wer diese Begriffe und Scenen, jene geprägten Typen verwendet, der verwendet sie auf Anregung des Dichters, aus seiner Dichtung heraus. Ein Dichter hat des Euphorbos Gestalt geschaffen — mögen sie andere übernommen haben oder nicht. Und wiederum, nur ein Dichter brauchte und erfand ein Mittel, die auf günstigen Wind harrenden Griechen die schleichende Zeit mit Würfelspiel tödten zu lassen.

---

[1]) Bild und Lied S. 106, 114 besonders 122 f. Anm. 56.

Finden wir also auf Kunstwerken Personen, Scenen, Anschauungen verwendet, welche für die Gestaltung der Sage, für ihre großen Züge nebensächlich, gleichgiltig sind, so haben wir gerade in ihnen Monumente zu erblicken, welche nur der Dichtung, einer Dichtung, ihre Entstehung verdanken. Dieser Gesichtspunkt verdient aber um so mehr hervorgehoben zu werden, als gerade er uns lehrt, daß das Zusammentreffen der Gestaltung der Sage von Dichtung und bildender Kunst kein zufälliges, sondern ein in der Abhängigkeit der einen von der anderen begründetes Verhältniß ist. Wenn sich schließlich auf demselben Kunstwerke (z. B. als Revers und Avers) Darstellungen zu einander in Beziehung gesetzt finden, welche die Dichtung zur gegenseitigen Hebung benutzt oder in anderer Weise verbindet, so werden wir auch hierin dem Dichter die Erfindung zuzuschreiben geneigt sein.

Da das Material, welches wir zu bearbeiten haben, ein aus zwei durchaus verschiedenen Theilen zusammengesetztes ist, da wir in einem Falle voll erhaltene Epen, im anderen nur kärgliche Fragmente und dürre Excerpte zur Controlirung des Verhältnisses zwischen bildender Kunst und Dichtung verwenden können, so ist nöthig für den zweiten Fall andere Kriterien aufzusuchen, da die beim ersten angewendeten uns verlassen, sobald wir von den Einzelheiten der dichterischen Behandlung nicht genau unterrichtet sind, diese vielmehr zum Theil gerade aus den Bildern selbst erschließen müssen.

Hier ist vor allem darauf zu achten, daß man nur sehr selten aus einer einzigen Darstellung — es sei denn, daß sie besonders prägnant scheint — die Gestaltung einer Sage in der Dichtung erkennen kann, daß es vielmehr nöthig ist, bei einer Reihe von Darstellungen derselben Scene das Individuelle abzuziehen und den Kern, den Archetypus zu construiren, alsdann, ohne sich von den willkürlichen Abweichungen beirren zu lassen, zu untersuchen, wie dieser sich zum Epos verhält. Nahezu zur Sicherheit wird aber die Abhängigkeit vom Epos dann, wenn verschiedene Momente derselben Handlung folgerichtig auf verschiedenen Denkmälern erscheinen, da alsdann nicht ein einmal erfundener Typus die übrigen Darstellungen nach sich gezogen haben kann, diese vielmehr der Ausfluß einer beherrschenden dichterischen Gestaltung sein müssen.

Wenn wir nun versucht haben, die wesentlichen Gesichtspunkte für unsere Beurtheilung der Monumente aufzustellen, so dürfen wir uns nicht verhehlen, daß Fälle eintreten werden, in denen sie zur Entscheidung

der Frage nach der Abhängigkeit der Bilder von den Dichtungen, nicht genügen, daß ganz specifisch charakteristische Züge nicht vorhanden sind, daß das Interesse der Darstellbarkeit, der Zwang des Raumes u. s. w. Aenderungen hervorgerufen haben, welche eine sichere Bestimmung nicht zulassen. Dürfen wir alle derartigen Darstellungen als vom Dichter unabhängig aus dem allgemeinen Sagenbewußtsein entsprungen ansehen? Ich glaube, wir dürfen es nicht; vielmehr rechtfertigen die sicher als vom Epos abhängig erkannten Bildwerke die Vermuthung, daß noch andere auf die Dichtung zurückgehen, von denen wir dies nur nicht mit gleicher Bestimmtheit erkennen können; auch unter diesen ergeben sich noch Abstufungen, so daß im ganzen die Denkmäler in drei Klassen zu scheiden sind:

1. solche, welche sicher vom Epos abhängig sind,

2. solche, deren Abhängigkeit möglich aber nicht unbedingt erweislich ist,

3. solche, die in wesentlichen Punkten vom Epos abweichen.

Für die erste Klasse haben wir die Kriterien gegeben. In die zweite werden alle diejenigen Denkmäler zu stellen sein — und es ist die überwiegende Anzahl —, welche in keinem wesentlichen Punkte vom Epos abweichend, uns nicht zwingen, eine besondere Quelle zu suchen — aber doch die für die erste Klasse gestellten Forderungen nicht voll erfüllen. In die dritte Klasse werden alle fallen, welche einen uns nicht bekannten Mythus oder einen bekannten in unbekannter Form oder endlich bloße Zusammenstellungen von Heldennamen u. dgl. geben; sie sollen nur herangezogen werden, soweit sie von irgend einer Seite als Beweismaterial in dem oder jenen Sinne verwendet worden sind.

Es bleibt übrig, noch in einigen Worten die Grenzen anzudeuten, welche unserer Untersuchung gezogen worden sind, und ihre Berechtigung darzulegen. Da die Frage der Abhängigkeit vom Kunstvermögen für die archaische Kunst natürlich am brennendsten ist, so war es methodisch nöthig, gerade in dieser Kunstepoche den Einfluß des Technischen gegen den des Geistigen abzuwägen. Andrerseits glaube ich, daß zur Controle des Einflusses des Epos zunächst nur die Denkmäler herangezogen werden dürfen, welche entweder selbst oder doch ihren Originalen nach vor der von Milchhöfer gezogenen Linie „der Litteraturepoche des fünften attischen Jahrhunderts" liegen, da sonst leicht Unsicherheit in die Forschung kommen wird. Ich habe mich daher bei Besprechung der Vasen

— derjenigen Denkmälerklasse, welche den weitaus bedeutendsten Raum einnehmen wird — auf die schwarzfigurigen beschränkt, da sie entweder selbst oder ihren — absichtlich nachgeahmten Vorbildern nach — innerhalb unserer Periode liegen.[1]) Rothfigurige Vasen habe ich nur ausnahmsweise benutzt, um den Typus einer Darstellung, welcher in ihnen und schwarzfigurigen etwa gleichartig ist, festzustellen. Ich bin mir dabei wohl bewußt, daß durch die Benutzung der Kataloge manches Falsche, Ungenaue in die Arbeit gekommen, manches übersehen sein mag, allein, da ich nicht auf ein einzelnes Bild Schlüsse gebaut habe, wenn ich es nicht wenigstens aus der Abbildung kannte, so hoffe ich, daß ein Fehler nicht zu schmerzlich empfunden werde. Es kommt mir bei der Untersuchung nicht sowohl auf absolute Vollständigkeit des Materials[2]) und Berücksichtigung aller möglicher Weise epischen zu deutenden Scenen an, als vielmehr auf Darlegung der Beurtheilungsprincipien an Beispielen.

Dagegen erscheint es wünschenswerth, auch andere Denkmäler, als Vasen, besonders die Beschreibungen der verloren gegangenen, heranzuziehen, denn es ist vielfach nachgewiesen worden, daß die uns erhaltenen Kunstwerke dem Typus nach von bedeutenderen[3]), wie z. B. dem Kypseloskasten, abhängig sind, von Werken, deren Schöpfern wir ein bedeutenderes Wissen zutrauen können, als manchem handwerksmäßig

---

[1]) Denn eine derartige enge, absichtliche Anlehnung an frühere, unserer Periode angehörige Darstellungen darf bei den über diese Epoche hinausliegenden sf. Vasen im Allgemeinen wohl angenommen werden; deshalb habe ich diese ohne weiteres benutzt, obwohl dadurch viele verhältnißmäßig späte Bilder mit in Betracht gezogen worden sind. Ganz das Eindringen derartiger, später Nachahmungen zu vermeiden, war bei der Benutzung der Kataloge ja von vornherein ausgeschlossen. Lediglich auf ein Vasenbild, dessen Alter ich nicht annähernd bestimmen konnte, eine Meinung zu stützen, habe ich zu vermeiden gesucht.

[2]) Eine ihrer Zeit umfassende Sammlung war Overbecks (Gallerie heroischer Bildwerke = HG. abgekürztes) Buch „die Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis" 1857. Eine ausgedehnte Benutzung dieses Werkes wird von Fall zu Fall stillschweigend vorausgesetzt. Einen Nachtrag des seit 1857 zugewachsenen Materials liefert Luckenbach in seinem mehrfach citirten Aufsatze. Wir werden an diese fleißige Arbeit anknüpfen und uns etwa desselben Materials wie Luckenbach bedienen müssen, um unsere oft abweichenden Ansichten darzulegen, wenngleich wir uns mit seinen vorsichtigen Schlüssen weit mehr einverstanden erklären, als mit den kühnen auf diesen aufgebauten Behauptungen anderer.

[3]) Z. B. Löschcke (vgl. S. 3. Anm. 2.) Milchhöfer, Anfänge u. s. w. S. 164. 165.

arbeitenden Topfmaler. Endlich wird uns aus dem Umstande, daß bedeutende Kunstwerke großen Umfanges lediglich aus der Kenntniß der Dichtwerke hervorgingen, gezeigt, daß in der That vor der von Milchhöfer gezogenen Grenze antike Bildner auf Anregung eines Dichters schufen.

Für den Umfang des Sagenkreises, welcher in das Bereich der Betrachtung gezogen werden soll, war Luckenbachs Vorgang um so mehr bestimmend, weil die Untersuchung z. B. der Orestie und der Nosten nach Roberts[1]) Ueberzeugung für die Lyrik reiche Ausbeute verspricht, so daß die Einheit getrübt worden wäre, während wir jetzt nur die Epen, welche den ilischen Krieg darstellen, in Betracht ziehen. Auch darin folgen wir Luckenbach gern, daß wir zuerst die erhaltenen Epen in Betracht ziehen, um bei ihrer Beurtheilung die Sicherheit der Methode zu prüfen.

Schließlich muß noch mit einem Worte das Verhältniß des Darstellenden zur Dichtung berührt werden; ganz gewiß hat der Maler seinen Dichter in den allermeisten Fällen nicht gelesen, am wenigsten den Text aufgeschlagen und — wie wir es wohl thun — durch Zusammenstellen verschiedener zerstreuter Notizen eine genaues Bild der Begebenheiten zu gewinnen gesucht, er hat ihn gehört[2]), hat ihn im Kopfe und citirt ihn, wie der Volksmund unsere großen Dichter, nicht immer correct, manchmal sogar consequent falsch, weil die falsche Version einmal populär geworden ist: aber er will doch immer das Dichtwerk wiedergeben.

Prüfen wir nun, in wieweit uns dies erkennbar wird!

---

[1]) Robert, B. u. L. S. 24. Anm. 24.

[2]) Deshalb fließen wohl hie und da Gestalten, welche in enger Beziehung zu einer Handlung stehen und welche nur durch wenige Verse von dieser getrennt sind, für den Vasenmaler in sie hinüber, oder ein Name wird entstellt oder geht verloren. Ausgeschlossen ist natürlich nicht, daß der Künstler hier und da sich einen genauen Einblick in das Werk des Dichters verschaffte, besonders bei bedeutenden Aufgaben.

I. Die erhaltenen Epen.

A. Die Ilias.

Die Ilias bietet, wie schon oft hervorgehoben wurde, verhältnißmäßig wenige häufig dargestellte Scenen; nur dürfte Löschcke[1]) etwas zu weit gehen, wenn er behauptet, es sei „noch nie gelungen eine streng archaische Darstellung mit Sicherheit auf die Ilias zurückzuführen."

Erste Gruppe.

Wir beginnen mit der durch ihr unbestreitbar sehr hohes Alter besonders interessanten Darstellung des gefallenen

1. Euphorbos, über dessen Leiche sich Hector und Menelaos kampfbereit entgegenstehen[2]),

da sich gleich an diesem ersten Monumente die Stellung der Beurtheiler anschaulich machen läßt. — Während Luckenbach[3]) die Anklänge in der

[1]) Löschcke, Dreifußvase aus Tanagra. Arch. Zeit. 1881. S. 52. „Aus dem Sagenkreise der Ilias sind individualisirte aber streng archaische Darstellungen, auf die natürlich einzig diese Betrachtungsweise angewendet werden darf, bisher nicht mit Sicherheit nachgewiesen worden."

[2]) Dieser bekannte, aus Kameiros stammende Teller ist abgebildet bei Salzmann Fouilles de Kam. pl. 53. Conze, Verh. der Philologenversammlung in Hannover 1864. Jetzt im Brit. Mus.

[3]) a. a. O. S. 538/39.

Darstellung an Homer unverkennbar findet und „beabsichtigte Wahl und nicht Zufall" erkennt und Milchhöfer[1]) ein „Anpassen der Darstellung an die Sage durch Namensbeischriften" annimmt, meint Furtwängler nur ein erwachendes Bedürfniß nach mythologischer Individualisirung annehmen zu sollen, und hält die Namen für frei gewählt.[2]) Während er immerhin eine ungenaue Reminiscenz an die Dichtung annimmt, ist Heydemann[3]) geneigt, nur Zufall zu erkennen. Aus anderen Gründen als die bisher genannten Gelehrten lehnt Brunn[4]) eine engere Beziehung zur Dichtung ab, da er sich von der Bedeutsamkeit des Dargestellten nicht zu überzeugen vermag. P. J. Meier[5]) endlich glaubt, weitergehend als Brunn, annehmen zu müssen, daß die homerischen Gedichte, in der Zeit der älteren Kunstübung „in Korinth weniger bekannt waren und sich nicht derselben Beliebtheit erfreuten, als später in Athen." Deshalb urtheilt er im Allgemeinen über derartige Darstellungen: „Es ist eine Kampfscene, wie es hunderte im Epos giebt, ohne eigentlichen mythischen Inhalt, sondern frei vom Dichter erfunden" denn „diese unbedeutenden Scenen mußten besonders in der älteren Zeit zurücktreten" u. s. w. Bei unsrem Monumente speciell erkennt er an, daß nicht lediglich der Zufall bei der Wahl der Namen gewaltet habe, und greift auf Conzes[6]) Ansicht — und somit glaube ich ist der Kreis der Beurtheilungen geschlossen — zurück, daß das Bild „eine bescheidene Blüthe von dem großen Sagenbaume der troischen Kämpfe, aber auf einem anderen Zweige gewachsen sei, als dem der Erzählung unserer Ilias."[7])

Es sei gestattet diese Scene mit einer offenbar ganz ähnlichen zu vergleichen, deren Namensbeischriften uns Pausanias erhalten hat, welche sich an der Lade des Kypselos befand, einem hochbedeutenden Werke, dessen sonstigen Darstellungen an der Herrschaft des Epos — wie wir zu zeigen hoffen — nicht zweifeln lassen: dem

---

[1]) Anfänge der Kunst u. s. w. S. 178. [2]) Dornauszieher S. 17.
[3]) Heydemann a. a. O. S. 178. [4]) Troische Miscellen 3. S. 182.
[5]) a. a. O. S. 345/46. [6]) a. a. O. S. 43.
[7]) Ich bin hier in der Anführung der verschiedenen Ansichten ausführlicher, als ich es sonst sein werde, da ich es für wünschenswerth hielt, wenigstens an einem concreten Beispiele die Verschiedenheit der Beurtheilungen darzustellen.

2. Kampf des Koon und Agamemnon über der Leiche des Iphidamas.[1])

In beiden Fällen haben wir denselben technisch leicht zu bewältigenden Typus.[2]) Aber nicht nur äußerlich, sondern besonders der Idee nach haben beide Darstellungen ungemein viel Verwandtes. In beiden handelt es sich um den — oben angedeuteten — Fall, daß Scenen dargestellt sind, welche in der Entwickelung der Volkssage keine bedeutende Rolle spielen, die also dem allgemeinen Sagenbewußtsein nicht nahe lagen. In beiden Fällen sind Personen dargestellt, welche der Dichter zu seinem künstlerischen Bedürfnisse geschaffen hat, wie wir zu erweisen hoffen.

Wer sind Koon, Iphidamas und Euphorbos und welche Rolle spielen sie in der Dichtung? Euphorbos tritt II. 807 als der auf, welcher dem Patroklos die erste, tödtliche Wunde beibringt. Der Dichter fühlt, daß diese bisher nicht näher bekannte Person irgendeines Hintergrundes, einer glänzenden Vergangenheit bedarf, denn nicht von einem Unwürdigen darf Patroklos fallen.[3]) Sein Versäumniß holt er sofort nach und erzählt gedrängt, daß Euphorbos schon zwanzig Feinde erschlagen und weiter läßt er Anfang des XVII. Gesanges in epischer Breite Vergangenheit und Verwandtschaft des Helden darlegen — natürlich: Er muß für ihn interessiren; denn fallen muß des Patroklos

---

[1]) Darin ist Meier a. a. O. vorangegangen. Er erkennt für die zweite Darstellung poetische Beeinflussung an, weil er die Aristeia des Agamemnon für ein besonders in der Peloponnes beliebtes Einzellied hält, welches erst später dem Epos einverleibt worden sei. Wir hoffen dargelegt zu haben, daß die beiden Episoden wesentlich denselben Charakter zeigen. Uebrigens ist es gleichgiltig, ob wir einen Dichter vor dem Iliasdichter annehmen, welcher die dort gegebene Erzählung geschaffen hat, jedenfalls zeigt das Epos und die Bilder dieselbe Gestaltung der Scene; von wem diese stammt, werden wir nicht entscheiden können.

[2]) Dessen sich die Darstellenden, auch wenn sie die Absicht hatten Mythisches darzustellen, zunächst als des einfachsten Typus bedienten. Löschcke A. Z. 1881.

[3]) Daß es eigentlich Euphorbos ist, welcher Patroklos tödtet und daß nur Hektor die endgiltige Niederwerfung desselben deshalb zugewiesen werden muß weil er der Träger der Handlung bleiben muß, um die Rache des Peliden aufs höchste zu reizen, giebt der Dichter II 849 selbst:

ἀλλά με μοῖρ' ὀλοὴ καὶ Λητοῦς ἔκτανεν υἱός
ἀνδρῶν δ' Εὔφορβος· σὺ δέ με τρίτος ἐξεναρίζεις.

Mörder und Hektor muß um der Oekonomie des Ganzen willen geschont werden. Menelaos ist es, der sich hier in seiner größten Männlichkeit zeigt, hier, wo es gilt den zu rächen, von dem Menelaos ruft ὃς κεῖται ἐμῆς ἕνεκ' ἐνθάδε τιμῆς; das ist seine eigentliche Aristie — aber diese ist nur dann glänzend, wenn der Gegner würdig ist. So entsteht die Person des Euphorbos, welche, an den Wendepunkt des ilischen Krieges gestellt, wohl geeignet war sich in das Bewußtsein der Griechen einzuprägen.[1]) Mit der eigentlichen Volkssage und ihrem Fortgange hat diese Gestalt nichts gemein, deren Träger ist für des Patroklos Untergang Hektor.

Der nämliche Fall tritt ein bei Koon und Iphidamas: Ἰφιδάμας οὗτός γε, Κόων περιμάρναται αὐτοῦ. Auch dieser Λ. 256 geschilderte Kampf gehört keineswegs zu den für die Entwickelung der Sage folgereichen, ja er könnte fehlen, ohne den Bestand der Sage zu ändern. Aber der künstlerisch Gestaltende bedurfte ihrer, um Agamemnons Aristeia,[2]) da er sonst als oberster König meist außerhalb des Kampfes steht, in das nöthige Licht zu setzen. Koon sowenig wie Iphidamas spielen sonst eine Rolle, da sie aber hier bedeutend erscheinen sollen, führt sie der Dichter mit Glanz ein, ja er giebt durch das Anrufen der Muse die höchste Feierlichkeit.[3])

---

[1]) Diog. L. VIII. 1. 4. [2]) Von Λ 218 an.

[3]) Hierin hat die Vermuthung, daß ein Einzellied vorliege, eine Stütze gefunden. Es kann hier nicht untersucht werden, ob und wann sich die Ilias aus Einzelliedern zusammengesetzt hat, nur darauf kommt es an, darzulegen, daß die betreffenden Partien der Dichtung durch den Zusammenhang des Ganzen gefordert sind, also wahrscheinlich den Bildnern als ilisch bekannt waren.

Die Unentbehrlichkeit des Euphorbos als leidenden Stellvertreter Hektors hoffe ich gezeigt zu haben; eine gleiche Nothwendigkeit der Aristie Agamemnons und der Gestalt Koons für den Zusammenhang des Ganzen ist erweislich.

Die in I geschilderte Presbeia ist erfolglos geblieben. Schweres Unheil der Achäer erst kann des Peliden Interesse, des Patrokles thätige Theilnahme erregen. Deshalb muß Λ uns die Hauptheldeu der Griechen kampfunfähig zeigen. Dieses poetisch nothwendige Unheil erheischt aber ein Gegengewicht: das ist die am Anfang des Gesanges geschilderte glänzende Aristie Agamemnons, Achilleus' großen Gegners. Ist diese somit erforderlich, so ist eine Gestalt wie die Koons unentbehrlich, denn gerade an dem stolzen Völkerfürsten soll sich nach dem in der Weissagung an Hektor (201) sich aussprechenden Rathschlusse Zeus' der Umschwung vollziehen. Agamemnon ist der erste der Hauptheldeu, der verwundet entweicht; ihm folgen Diomedes, Odysseus, Machaon, Eurypylos. Der prophezeite Umschwung aber, die Verwundung, erfordert

Aus dem Gesagten geht hervor, daß der Dichter die drei Figuren nur zu poetischen Zwecken schuf; wenn sie also ein Maler in einer der Dichtung nicht widersprechenden Weise in der von der Dichtung als wichtig charakterisirten Lage zusammenbrachte, so hat er durch die bloße Namensangabe gezeigt, daß er abhängig war von dem künstlerisch gestalteten Sagenbewußtsein, welches in der Ilias — sei es hineingekommen wie es wolle —, im Epos erhalten ist. Allein „stimmt das Bild mit den Schilderungen der Ilias, zeigen sich nicht vielmehr Widersprüche?

P. 1—60 schildert ausführlich den für Euphorbos tödtlichen Zweikampf mit Menelaos. P 90 erzählt, wie Apollon den Hektor herbeiruft zum Schutze der Leiche. Nun schildert der Dichter den Kampf in Menelaos' Seele, ob er seinen Ehrenretter ungerochen lassen, ob Hektor begegnen soll, er, der eine einer Uebermacht von Feinden —

106 εἷος ὁ ταῦθ' ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν
τόφρα δ' ἐπὶ Τρώων στίχες ἦλυθον· ἦρχε δ' Ἄρ' Ἕκτωρ.

Das ist derjenige Moment, welchen der Darstellende wählen mußte, wollte er dem Dichter gerecht werden, denn das Weichen des Menelaos vor der Uebermacht konnte er nicht geben, einmal, weil er die Uebermacht nicht, wie der Dichter zeigen, das Weichen nicht entschuldigen konnte, zweitens, weil nichts ungeschickter wäre die Aristeia eines Helden zu bezeichnen, als seine Flucht darzustellen. Allein gerade die Aristie sollte gegeben werden und zwar auf ihrem höchsten Punkte. Menelaos hat alles niedergeworfen, er hat den Mörder des Freundes im Zweikampfe erschlagen und

Ἀτρεΐδης Μενέλαος ἐπεὶ κτάνε, τεύχε' ἐσύλα — [1])

da naht der gewaltigste der Feinde — Hektor. Menelaos stutzt — aber er bleibt 90—107; erst als die Schaar der Feinde zu mächtig wird

95/96 . . . μή πώς με περιστείωσ' ἕνα πολλοί·
Τρῶας δ' ἐνθάδε πάντας ἄγει κορυθαίολος Ἕκτωρ

weicht er (108) bis zu den Genossen, und steht erst dort zum Kampfe. Der Euphorbosbesieger und der Beschützer des Todten sich bedrohend

---

einen Helden, der ohne die Handlung zu schädigen, wieder entfernt werden kann. Das ist Koon.

Somit haben wir nicht ein beliebiges Einzellied vor uns, sondern eine durch die Oekonomie des gesammten dichterischen Kunstwerkes geforderte Scene.

[1]) Im Bilde liegt Euphorbos, wenn auch nicht spoliirt, so doch auf Menelaos Seite, so daß klar wird, daß dieser zur Zeit seiner Herr sei.

und zwischen beiden der Todte — das ist der Inhalt der Ilias wie des Bildes. Der Compromiß des Könnens des Malers und des Darzustellenden war also gar kein unglücklicher, ja es war der einzig mögliche.

Weiter im zweiten Beispiele.

Die Ilias Λ erzählt, daß Koon im Grame über den gefallenen Bruder

251 στῆ δ' εὐρὰξ σὺν δουρί, λαθὼν Ἀγαμέμνονα δῖον,
νύξε δέ μιν κατὰ χεῖρα μέσην . .

allein, die Wunde hält den Agamemnon nicht zurück

256 ἀλλ' ἐπόρουσε Κόωνι ἔχων ἀνεμοτρεφὲς ἔγχος.

Dieser zieht des Bruders Leiche am Fuße zurück und wird dabei von Agamemnon getödtet. Was giebt das Bild? Eine gewöhnliche Kampfscene über der Leiche eines Gefallenen. Fragen wir, welchen von den drei in der Dichtung liegenden Momenten konnte der darstellende Künstler überhaupt benutzen? Der erste — des Agamemnon Verwundung — war nicht zu geben, einmal, weil ein auf drei Figuren beschränktes Reliefbild ein heimliches Verwunden von der Seite nicht geben kann, dann aus dem oben angeführten Grunde, daß dies die Aristie des Agamemnon nicht hervorheben, sondern schädigen würde. Der dritte Moment, der Versuch Koons, die Leiche zu retten, war ebenfalls unbrauchbar, da im Bilde sich Koon keinesfalls nach dem Leichnam bücken darf, denn einmal ist das bei Zweikämpfen in der Typensprache der alten Kunst Sache des Therapon, andererseits würde Agamemnon ohne Gegner bleiben, einen Wehrlosen abschlachten. Der bildende Künstler mußte also den in ἀλλ' ἐπώρουσε Κόωνι liegenden Moment wählen, das Anstürmen und Vertheidigen, wie es vor und nach der Verwundung des Agamemnon geschildert ist. So tritt des Agamemnon Tüchtigkeit ins volle Licht. Einen Gegner hat er überwältigt, der Beschauer weiß, daß auch der zweite unterliegen wird. Wir haben also auch hier die künstlerisch einzig mögliche und treffende, genaue Schilderung der Iliasstelle, und es hat sich gezeigt, daß jene scheinbar lediglich der Bequemlichkeit halber gewählten Typen des Kampfes über einem Todten zugleich in unseren Fällen die einzig möglichen und treffenden Schilderungen der darzustellenden Handlungen waren. Da also die Namen auf eine von einem bestimmten Dichter zu Kunstzwecken gestaltete Sage hinwiesen, die Handlung den Sinn der uns erhaltenen Dichtung und sogar genau wiedergiebt, so stehe ich nicht an, hier den Einfluß der Dichtung auf

die bildende Kunst als nachgewiesen anzusehen. Beide Monumente gehören aber zu dem Frühesten, was wir überhaupt von griechischer Kunstübung kennen. Wenn aber dieser Schluß gebilligt wird — und Meier billigt ihn für das zweite Bildwerk ausdrücklich —, so geht daraus hervor, daß der Bildner der Kypseloslade die Ilias genau gekannt hat. Deshalb wird wohl auch der

3. Zweikampf des Aias und Hektor

in Anwesenheit der Eris[1]) mit H der Il.[2]) in Verbindung zu setzen sein, eine Darstellung, auf welche wir, stünde sie allein, gar kein Gewicht legen würden, wegen der allgemein vorauszusetzenden Bekanntschaft der beiden Helden und um der Eris willen.

Wenn in den bisher dargestellten Bildern vorhandene Typen für bestimmte Scenen verwendet wurden, so glauben wir in den folgenden besondere, für eine bestimmte Scene geschaffene Compositionen erkennen zu dürfen. Die erste Stelle nimmt die Darstellung

4. Waffentausch zwischen Glaukos und Diomedes

nach Il. Z 212—236 ein, welche schon Overbeck HG. S. 397 tf. XVI. 13 in diesem Sinne gedeutet hatte, während Brunn[3]) an ein Genrebild dachte. Heydemann hat in seiner Besprechung von griechischen Vasenbildern S. 7 Anm. 2 auf Overbecks Deutung — freilich ohne nähere Begründung, zurückgegriffen und rechnet das Monument „zu den sicheren Darstellungen von den Vorgängen der Ilias". Das Bild befindet sich auf einer attischen Lekythos der ehemals Fauvel'schen Sammlung in Athen und ist zuerst von Stackelberg (Gräber der Hellenen XI. 1) veröffentlicht worden.

Dargestellt sind vier unbärtige Krieger, von denen zwei an die Seiten der Darstellung gestellte, sich eilig mit gewendetem Haupte entfernende, Tracht und Bewaffnung der Bogenschützen zeigen, während die beiden, in die Mitte gestellten, Helm, Schild und Lanze führen. Der zur Linken stehende, etwas nach vorn geneigte, faßt mit der L. den am Boden stehenden Schild, während die R. den Speer hält; bekleidet ist er mit Brustpanzer, während der ihm gegenüberstehende ein anschließendes Gewand trägt. Dieser hat den runden Schild am Arme, die R., wie

[1]) Paus. V. 19. 2. [2]) 163 ff. [3]) Troische Miscellen S. 89.

der andere, am Speer und zwar so, daß sich die Hände kreuzen. Brunn meinte, wegen der Schlankheit der Proportionen und der Bartlosigkeit auf Amazonen schließen zu müssen, deren nackte Theile nur aus Nachlässigkeit schwarz gefärbt seien. Er dachte an „zwei Bogenschützinnen, unseren Tirailleurs entsprechend, im Begriffe nach zwei Seiten auszuschwärmen. Sie werfen noch einen Blick rückwärts, um sich zu überzeugen, daß ihnen auch die nöthige Deckung sofort folgen wird. Eine schwergerüstete Amazone steht bereits fertig und fast ungeduldig da; eilig greift die andere nach ihrem Schilde; sobald sie ihn erhoben, werden beide folgen". Abgesehen davon, ob ein Ausschwärmen von Tirailleuren schon im Alterthum üblich war, so ist doch dasjenige, was wir bestimmt wissen, gerade die enge Beziehung, in welcher je ein Bogenschütz zu dem mit Schutzwaffen besser versehenen Schwerbewaffneten steht; hier ist aber die Beziehung der beiden Schwerbewaffneten zu einander weit enger als die zu den Leichtbewaffneten, da mir die von Brunn versuchten Verknüpfungen mit diesen nicht durchschlagend erscheinen, erstens, weil die „Ungeduld" der rechten Figur wohl besser durch eine Wendung nach rechts gegeben würde, zweitens, weil jene — besonders wenn sie in Eile wäre — auf die ihr gegenüberstehende nicht zu warten brauchte; sie soll ja nicht mit ihr, sondern mit dem Tirailleur und noch dazu nach verschiedener Richtung gehen. Endlich pflegt ein archaischer Maler den Aufbruch zu gemeinsamem Kampfe, und den nimmt ja Brunn an, wohl eher durch ein Vorwärtsbewegen in derselben Richtung zu geben, wie z. B. n. 590 des Brit. Mus., wo ein Auszug von zwei Hopliten und zwei Bogenschützen stattfindet, aber so, daß stets Hoplit und Bogenschütz zusammen und alle in derselben Richtung schreiten. Wenn also von diesem gewöhnlichen Schema abgewichen wird, so liegt es nahe, einen Grund für diese Abweichung zu suchen. Vor allem aber ist die schwarze Fleischfärbung und das Fehlen der Andeutung der Brust, welche besonders bei dem rechten Schwerbewaffneten zu erwarten wäre, sehr bedenklich. Von Bedeutung scheint mir zu sein, daß Heydemann, welcher wohl das Original vor Augen hatte, sich mit so großer Bestimmtheit für die Overbeck'sche Deutung ausgesprochen hat. Da ich nun eine enge Beziehung der mittleren Figuren zu einander erkennen zu müssen glaube, da ferner die sonst nur zur Bezeichnung freundlicher Begrüßung verwendete Kreuzung der Hände, vgl. Brit. Mus. 538, 565, einen Tausch der Waffen sehr hübsch andeutet, und zu den in den Boden gesteckten Lanzen Z. 213/14

ἔγχος μὲν κατέπηξεν (sc. Διομήδης) ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ
αὐτὰρ ὁ μειλιχίοισι προσηύδα ποιμένα λαῶν.

sehr gut paßt, da ferner Scenen längerer Unterredungen — wie wir zu zeigen hoffen — öfter dargestellt worden sind, so glaube ich mindestens auf Overbeck's Worte, „daß das Bild, wo nicht gewiß, so doch sehr wahrscheinlich die ilische Scene enthält", zurückkommen zu müssen.

Eine interessante Scene einer Heldenunterredung ist von Robert neuerdings wohl mit Sicherheit auf die Ilias zurückgeführt worden: die in der archäol. Zeitung 1881 S. 142 besprochene tf. VIII. 2 abgebildete Darstellung einer in Theben gefundenen Amphora, von außerordentlicher Kleinheit (H. 0,07). Furtwängler, Berlin n. 2121. Sie stellt — wie aus derartigen Vasen des gleichen Typus mit Namensbeischriften mit unbestreitbarer Sicherheit hervorgeht —

5. die Presbeia

dar, wie ich glaube, in engem Anschluß an I. 165—655. Freilich erscheint die Scene bedeutend verkürzt; sie ist auf die beiden Hauptpersonen beschränkt, was aber bei der Kleinheit der Vase natürlich ist. Der bärtige Achilleus sitzt in ein langes, auch das Haupt verhüllendes Gewand gewickelt mit der erhobenen L. seine Rede begleitend auf dem Thronos; ihm gegenüber, in Rüstung und hohen Stiefeln, sitzt der ebenfalls bärtige Odysseus. Mit der Hand hält er das linke Knie gefaßt — eine Stellung, welche, wie die hohen Stiefeln, sich für diesen Typus erhalten hat, nur daß der später durch Beischrift als Odysseus Bezeugte sich im alten Bilde, der Handlung entsprechend, vornüberbeugt, während er später zurücklehnt. Diese Gestalt ist ein Muster der Darstellung eindringlicher Beredsamkeit und man kann keinen Augenblick zweifeln, daß sie eben für den redegewandten Odysseus der Iliasscene erfunden worden ist. Der Ort der Handlung, das Zelt, ist durch aufgehängte Waffen charakterisirt, die völlige Zurückhaltung vom Kampfe, welche der Herr der Wohnung sich auferlegt, durch die Friedenstracht und das Umherstehen der unbenutzten Waffen. Von sorgfältiger Unterscheidung der Stellung der Personen zeugt auch, daß Achilleus auf einem mit Lehne in Gestalt eines Schwanenhalses versehenen Thronos[1]), der

[1]) Denn daß der Fußschemel fehlt, kann uns nach Analogie von Brit. Mus. 577, wo ein ganz ähnlicher Sitz ohne Schemel unzweifelhaft einen Thronos andeuten soll, nicht beirren. Einen der Form nach ähnlichen Thronos mit Schemel hat Zeus bei der Athenageburt inne auf 544 des Brit. Mus.

Gast auf einem Stuhl ohne Lehne sitzt. Robert reconstruirt auf Grund von (sechs) rf. Vasenbildern[1]) die Fortsetzung unserer verkürzten Wiedergabe des Archetypus — wir dürfen mit diesem, als einem aus späteren Kunstwerken erschlossenen nicht rechnen, allein soviel scheint mit Sicherheit aus Roberts klarer Darlegung hervorzugehen, daß ein solcher ausgedehnter Typus für die Darstellung der Gesandtschaft bei Achilleus vorhanden gewesen sein muß, dessen Mittelbild wir vor uns sehen. Dieser hat ohne Zweifel den Anspruch, Roberts Worte, „er habe im einzelnen Momente genug, welche direkt auf die poetische Quelle hinwiesen und die Abhängigkeit von der Ilias auch für den skeptischsten Beschauer klar machen müßten", auf sich zu beziehen, denn die Gründe, welche Robert geltend macht, daß Odysseus dem Achilleus gegenüber sitzt I. 218 αὐτὸς δ' ἀντίον ἷζε Ὀδυσσῆος θείοιο und daß Odysseus es ist, welcher die Handlung führt, bleiben für den uns erhaltenen Theil bestehen. Die Abweichungen von der Ilias bestehen in der Verhüllung des Hinterhauptes Achilleus' und darin, daß der Spende und des Trankes nicht gedacht wird. Gerade diese Abweichungen sind lehrreich; der Maler muß die Trauer, den Zorn Achilleus' einerseits, die bedrängende Noth der Griechen andrerseits kenntlich machen, deshalb läßt er den im Friedensgewande thronenden das Haupt verhüllen, den Gesandten der Hellenen vollbewaffnet erscheinen, denn er muß sofort kampfbereit sein. Daß die Becher fehlen müssen, wenn wir nicht eine falsche Vorstellung von dem Vorgange erhalten sollen, ist klar und so glaube ich denn, daß wir Roberts Scharfsinn ein neues, sicher episches archaisches Monument zu danken haben.

Noch eines Monumentes möchte an dieser Stelle zu gedenken sein, welches, obwohl es nur eine verschwommene Erinnerung an das Epos zeigt, doch, wie schon Luckenbach angedeutet hat (S. 541), eben nur aus der Kenntniß der Dichtung entstanden sein kann: Das Mon. d. J. II., 38a publicirte Bild:

6. Hektors Flucht vor Aias.

Es stellt zwei Kämpferpaare dar, deren linkes, unbenanntes, einfach in Ausfallsstellung gegeneinander steht: das rechte zeigt Kämpfer in

[1]) A) Krater i. Louvre. A. d. J. 1858 Brunn. M. d. J. VI. 21.
B) Skyphos d. Hieron i. Louvre. A. d. J. 1858 Brunn. M. d. J. VI. 19.
C) Hydria, Berlin 2176. A. d. J. 1858 Brunn.
D) Pelike im Louvre. A. d. J. 1858 Brunn. M. d. J. VI. 20.
E) Trinkschaale Brit. Mus. n. 1831. HG. XVI. 3.
F) Trinkschaale Cab. Durand n. 204. Gerhard A. V. IV. 239.

sehr ungleicher Lage; einen Andringenden mit der Beischrift AϟFAM und einen eilig Entfliehenden mit der Beischrift ⊟B♀TOP; letzteren nimmt in seinen Schutz MAꟼ⅂ƧA auf. Wenn der Maler auch von der Situation der Ilias nicht mehr genaue Kenntniß besaß, wir also nicht eine bestimmte Scene derselben wiederzufinden glauben dürfen, so hat Luckenbach doch mit Recht darauf hingewiesen, daß der Maler nicht „so ohne weiteres einer fliehenden Person den Namen Hektor beischrieb", er „mußte wenigstens das im Gedächtniß haben, daß Hektor einmal durch Aias zu Schaden kam"; da ferner Aeneas in der Scene der Ilias, welche diese Lage des Hektor schildert, Ξ. 402 f., denselben gleichfalls retten hilft, so scheint mir der Beweis erbracht, daß der Maler diese Dichtung wenigstens einmal gehört haben muß, und daß er von ihr — wenn auch nur oberflächlich — beeinflußt worden ist, da aus dem allgemeinen Sagenbewußtsein eine derartige Darstellung unmöglich entstanden sein kann.

Angezweifelt, aber nicht widerlegt, hat P. J. Meier Rh. Mus. 37. S. 344 diese Behauptung; da er keinen speciellen Gegengrund bringt, sondern nur den als bewiesen angenommenen Satz, daß „ein größerer Einfluß der homerischen Gedichte auf die bildende Kunst erst im fünften Jahrhundert nachweisbar ist", so können wir der früheren Argumentation nichts hinzufügen.

Die Erklärung dieses Monumentes geht von ähnlichen Grundsätzen aus, wie die, welche Robert in seinen trefflichen Ausführungen in Bild und Lied S. 250 zu S. 128 aufstellt, denen ich mich großentheils anschließe.

7. Kebriones als Wagenlenker.

Robert hält dort dem von Löschcke in den archäologischen Miscellen S. 23 Anm. 21 = Dorpater Progr. 1880, Archäol. Misc. III. S. 6 ausgesprochenen Zweifel, „daß ein schwarzfiguriger oder gar ein korinthischer Maler Ilias und Odyssee gekannt habe", das Auftreten des „Kebriones als Hektors Wagenlenker auf korinthischen Vasen" entgegen, welches, wie er für mich unzweifelhaft nachweist, nur eintreten konnte, wenn der Maler Θ—Π gekannt hat.[1])

[1]) Ob man von einem unwillkürlichen Weiterdichten der Kunst reden darf, wie Robert a. a. O. S. 23 Anm. 21 dies thut, wodurch Kebriones „zuletzt als der eigentliche Wagenlenker des Hektor erscheint, ein Amt, das er in der Ilias nur zur Aushilfe versieht", scheint mir sehr zweifelhaft. Der erste namentlich erwähnte Lenker Hektors wird nur

Im gleichen Sinne ist

8. Talthybios und Epeios

auf dem bekannten hochalterthümlichen Relieffragmente von Samothrake (Millingen anc. mon. I. pl. 1 u. f. w.) zu verwenden, auf welchem Agamemnon thronend, hinter ihm Talthybios stehend, mit dem Kerykeion und dahinter ohne Attribute EΠ[illegible] (ιος) dargestellt ist. Die Kunde von den Namen und der socialen Stellung dieser Gestalten kann nur aus der Dichtung geflossen sein.

Wenn nicht mit Sicherheit, so doch mit einiger Wahrscheinlichkeit hoffe ich den mehrfach dargestellten und durch Namensbeischriften bezeugten Kampf des

9) Aias und Hektor über der Leiche des Patroklos

auf das Epos zurückführen zu können. Die in Rede stehenden Bildwerke sind die münchener Amphora n. 53 (A) und Gerhard. A. g. V. III. 190 (B.). A beschreibt Jahn: AIAAS und HEKTOΡΟ stehen sich über einem Leichnam kämpfend gegenüber. Hinter Hektor eilt mit eingelegter Lanze TVΔVS herbei. Hinter Aias kniet ein bärtiger Bogenschütz mit phrygischer Mütze und eng anschließender Tracht mit gespanntem Bogen [Teukros?], hinter diesem kommt ein Krieger [Diomedes?] mit gezückter Lanze herbei. Alle Krieger sind mit Helm, Harnisch, Beinschienen, Schwert und Schild gerüstet.

Ich setze dahinter die Beschreibung Overbecks (HG. S. 425) von B, welche ohne Beziehung auf die Münchener deshalb sicher unparteiisch geschrieben worden ist: „eine Kylix. . . jetzt in England. Patroklos' bereits der Waffen beraubte Leiche liegt in der Mitte, über sie kämpfen zunächst Hektor (HETVOP so) und Aias (AIAΣ rückl.), dann beiderseits noch zwei schwergerüstete Lanzenkämpfer, auf Aias (Hektors) Seite ein dritter, phrygisch bekleideter [die Namen sind vertauscht, wenigstens ficht

Θ 119 ὁ δ' ἡνίοχον θεράποντα
υἱὸν ὑπερθύμου Θηβαίου Ἡνιοπῆα
ἵππων ἡνί' ἔχοντα βάλε στῆθος παρὰ μαζόν.

als Sterbender erwähnt, Archeptolemos, welcher an seine Stelle tritt, wird zweimal Θ 128 u. 312 erwähnt, wo sein Tod in zwei Versen geschildert wird. Kebriones hingegen, der Bruder Hektors, tritt Θ 318 auf und bleibt in seiner Stellung bis Π 737; über seiner Leiche erhebt sich ein gewaltiger Kampf (750—81), kurz, er ist derjenige, der allein dem Kenner der Ilias als Hektors Wagenlenker erscheinen muß, während die beiden anderen sich der Erinnerung gar nicht einprägen konnten.

auf der Seite des Aias ein phrygisch bekleideter Lanzner], auf der des Hektor (Aias) ein hellenischer Bogenschütz, Teukros. Endlich schließen rechts drei heransprengende, leicht gerüstete Reiter, links zwei dergleichen und ein zurückweichender Lanzner die Scene ab".

Die Bilder haben offenbar viel Aehnliches, vorausgesetzt, daß man in B abzieht, was offenbar Zusatz ist, den außergewöhnlich langen Streifen zu füllen. Die Grenze des Zugesetzten und des zum Typus Gehörigen markirt sich hier sehr scharf; sie liegt vor den Reitern, denen wir ja oft bei Zweikämpfen begegnen, und die, so lange sie nicht in die Handlung thätig eingreifen, belanglos sind. Dies geht erstens aus der Theilnamlosigkeit der Handlung gegenüber hervor, zweitens daraus, daß die beiden abzuschneidenden Stücke sich nahezu entsprechen, so daß es klar wird, wie man — nach dem alten Muster — die Handlung in die Mitte setzte und die Ecken beliebig füllte bis auf den Flüchtigen einerseits, den Vogel andrerseits, welche die Handlung wieder aufnehmen sollen.

Beide Bilder haben sehr verschiedene Beurtheilung gefunden. Heydemann[1]) und Brunn[2]) lehnen Zurückführung auf das Epos ab, letzterer wegen des „Tydys" nnd wegen des episodenhaften Charakters der Scene. Luckenbach[3]) hält es für unerlaubt, den Todten Patroklos zu nennen und glaubt, man müsse es auf sich beruhen lassen, was der Maler sich gedacht oder, — wie der Name Tydys, der einmal vorkomme, zeige — nicht gedacht habe. Meier[3a]) endlich nennt die Namen mit Sicherheit „beliebig ausgewählt". Ich glaube, daß wir hier doch etwas weiter kommen können und die Ansicht, daß in der That der Kampf über der Leiche des Patroklos gemeint sein könne und wahrscheinlich gemeint sei, wieder aufnehmen müssen.

Der Umstand, daß auf des Aias Seite ein phrygisch gekleideter Mann erscheint und zwar im Acte des Speerwurfes, bestimmte Overbeck, einen Namenswechsel vorzuschlagen, worin ihm Brunn Probleme S. 19, (welcher in Tydys den Tydiden Diomedes, vielleicht veranlaßt durch Overbeck HG. XVIII. 3, sah), und Heydemann (Iliupersis 20)[4]) gefolgt

---

[1]) Commentationes in hon. Mommseni.

[2]) Troische Miscellen 3. 182.

[3]) A. a. O. S. 539. [3a]) A. a. O. S. 347.

[4]) Iliupersis 20., „auf einem Vasenbilde einer früher Depolettischen Schaale ist bei dem Kampf um Patroklos Leichnam nothwendig, eine Versetzung der Namen

sind. Nach dem Grundsatze, daß man zu der Ausflucht einer Namensverwechselung und außerdem schwerer Verschreibung nur im höchsten Nothfalle greift und die Deutung bevorzugt, welche möglichst wenige Aenderungen braucht, möchte ich mit Luckenbach S. 539 die Namen nicht vertauschen, besonders, weil auf dem münchener Gefäße die gleiche Vertauschung der Namen vorausgesetzt werden müßte.

Daß phrygische Tracht auch „Nichttroer" tragen können, hebt Luckenbach richtig hervor, nur erwarten wir sie dann als Bogenschützen zu sehen: etwas Auffallendes bleibt daher der lanzenschwingende Phryger auf griechischer Seite zunächst; daß aber der Vasenmaler unsere Ansicht über die Parteien getheilt hat, geht schon daraus hervor, daß er in seinem Zusatze auf Hektors Seite die Flucht beginnen, dem Aias dagegen einen glücklichen Vogel erscheinen ließ.[1])

Dann aber bleibt die Thatsache bestehen, daß in zwei unabhängigen Darstellungen derselben Iliasscene — denn daß diese möglicherweise gemeint sein könne, giebt Luckenbach wenigstens zu — auf Seiten des Aias hier ein phrygischer Bogenschütze, dort sogar ein so gekleideter Lanzenkämpfer auftritt.

Die Ilias bietet uns: die Entscheidung im Kampfe über Patroklos' Leiche wird dadurch gegeben, daß Menelaos dem ermatteten (P. 237—45), aber rastlos kämpfenden Aias Hilfe holt (P. 254) und so den bisher ungleichen Kampf zu Gunsten der Achäer entscheidet. Ein nochmaliges Vordringen der Troer bleibt erfolglos. Die Ilias nennt als den θεῶν ἀνὰ ὀτιοτῆτα (257) den Aias (Oileus) und Idomeneus und seinen Kriegsgefährten Meriones, den im Speerwurf (Ψ. 893) und im Bogenschießen (Ψ. 860) hervorragenden Kreter. Ihm kommt auf hellenischer Seite die ungewohnte Tracht, der Bogen und die Lanze zu. — Die früher depolettische Vase (B) giebt uns: Aias noch immer kämpfend φέρων σάκος ἠύτε πύργον (P. 128) mit einem Genossen. Diese beiden, sowie alle Troer befinden sich in der Ausfallsstellung, d. h. in der eigentlichen Kampfstellung. Auf Aias' Seite dagegen sind die zwei Kämpfer, ein Hoplit und der mit Lanze und Köcher versehene, wunderlich

---

Hektor und Aias anzunehmen, da auf des letzteren Seite wohl nie ein phrygischer Köcherträger kämpfen kann, welcher trotz der Lanze als Paris genugsam kenntlich ist".

[1]) Die Beischrift TVΔVS in A kann nach keiner Seite hin den Ausschlag geben, da mit Recht schon Jahn eine Korrectur dieses „offenbar verschriebenen Namens" ablehnt (vergl. dazu noch Brunns Probleme S. 20).

costümirte Mann, den wir Meriones nennen möchten, im Laufschema gegeben. Wir hätten somit Anklänge an die ilische Scene. Das Bild allein würde uns noch nicht zu Schlüssen berechtigen.[1]) Da aber auf dem münchener Gefäße (A) dieselbe Abweichung vom Gewöhnlichen stattfindet, ebenfalls auf griechischer Seite ein Bogenschütze mit eng anliegendem Gewande eine Rolle spielt, so liegt der Gedanke nahe, daß der Schöpfer des Typus die Iliasschilderung kannte, die Figur des Meriones aufnahm und daß diese sich dann erhielt.

Jedenfalls glaube ich einen Gegensatz zur Dichtung nicht erkennen zu müssen und deshalb Heydemanns Satz (a. a. o. S. 177), daß an eine bestimmte heroische Scene bei solchen Darstellungen nicht zu denken und überhaupt nie gedacht worden sei, bisjetzt noch nicht als erwiesen betrachten zu dürfen.

Die Darstellung, zu welcher wir jetzt gelangen, zusammengestellt mit dem einen Streifen der Françoisvase, hat augenscheinlich Luckenbachs Skepsis der Abhängigkeitstheorie gegenüber und somit seine Untersuchungen hervorgerufen[2]):

10. Die Schleifung Hektors durch Achill.

Hier liegen in den zahlreichen Darstellungen eine Anzahl von Abweichungen der Dichtung gegenüber vor. Zunächst ein Wort zu der Vorfrage, welche Schleifung denn gemeint sei? Overbeck[3]) hat drei Schleifungen aus der Ilias constatirt (X. 395 ff., Ψ Eingang, Ω 15), dagegen tritt S. 500 Luckenbach mit der Behauptung auf, daß die zweite Iliasstelle eine Schleifung nicht involvire. X am Ende wird die Schleifung zu den Schiffen erzählt, am Anfang von Ψ spannen die Achäer die Rosse aus, nur den Myrmidonen verbietet es Achill — er selbst läßt also seinen Wagen ebenfalls im vorigen Zustande, denn von einem Lösen Hektors vom Wagen ist erst Ψ 26 die Rede. Allein, der Dichter läßt gar keinen Zweifel, sondern als der Zug beim todten Patroklos angelangt ist, spricht Achilleus die Worte:

πάντα γὰρ ἤδη τοι τελέω τὰ πάροιθεν ὑπέστην,
Ἕκτορα δεῦρ' ἐρύσας

[1]) Daß der phrygisch Gekleidete nicht durch die sonst wohl beliebte Symmetrie, einen Bogenschützen zu beiden Seiten abschließen zu lassen, bedingt ist, geht daraus hervor, daß erstens nicht dasselbe Schema des Knieens angewendet ist, zweitens, daß nicht beidemal wenigstens Bogenschützen gegeben sind.

[2]) Luckenbach S. 499, woselbst die Litteratur gegeben ist.

[3]) HG. S. 453.

und dann folgen die bei Hektors Schleifung stehenden Worte

ἦ ῥα καὶ Ἕκτορα δῖον ἀεικέα μήδετο ἔργα

wie X 395 wörtlich und Ω 22 bei dem gleichen Anlasse dem Sinne nach wiederkehrt:

ὣς ὁ μὲν Ἕκτορα δῖον ἀείκιζεν μενεαίνων und

dann erst wird Ψ 25 erzählt

πρηνέα πὰρ λεχέεσσι Μενοιτιάδαο τανύσσας.

Daß also eine dritte Schleifung hier mit allem Rechte angenommen wurde und angenommen werden muß, geht, glaube ich, aus dem Angeführten hervor. Es galt hier nur, einen Irrthum zu berichtigen, denn thatsächlich kommt auf eine Schleifung weniger oder mehr für die Interpretation nichts an. Jedenfalls kann erst an eine Umfahrt nach der des 24. Buches gedacht werden oder wohl richtiger an diese selbst[1]), da das Grabmal des Patroklos bereits vorhanden ist; darin stimme ich mit Luckenbach überein, daß die Zusatzfiguren als zufällige anzusehen sind und als nicht dem Epos entstammende keine besondere Situation bezeichnen.

Gemäß unserer Forderung (S. 7), das Wesentliche vom Unwesentlichen zu sondern, werden wir versuchen, soweit dies bei dem unvollkommenen, z. Th. auf Beschreibungen beruhenden Materiale möglich ist, eine Entwickelung des Typus zu erkennen.

In Betracht kommen[2]):

---

[1]) Die Ilias Ω 413—417 stellt sich die Schleifung zwölfmal, jedes Tages früh wiederholt vor.

[2]) In diesem, wie in den Fällen, wo eine Reihe von ähnlichen Darstellungen zur Feststellung eines Typus verwendet werden wird, habe ich es versucht, diese schematisch unter einander zu stellen, weil dies eine Beschreibung der — oft sehr zahlreichen — Monumente erspart, da man von links nach rechts lesend sofort einen Eindruck von alle dem erhält, was das Bild bietet, von oben nach unten lesend aber erkennt, was an ihm typisch ist, was eigenartig.

Wenn nur das Gleichartige, wie dies außerdem in der Regel geschehen wird, durch Zusammenstellen der durch Buchstaben bezeichneten Monumente in der Arbeit angedeutet wird, ist es in der Regel schwer, sich ein Gesammtbild von jedem einzelnen Monumente zu machen, und zu erkennen, wo z. B. Ersatz durch andere Charakteristika ein fehlendes Kriterium entbehrlich macht. Die Form der Gefäße habe ich in den Text mit aufgenommen, weil die Kenntniß derselben oft mit einem Schlage klar macht, warum z. B. Verkürzung u. dgl. nöthig gewesen.

Gruppe I.

Neapel 2746. Lekythos. Abgeb. R. Rochette Mon. in. XVII. Overbeck HG. XIX. 6. Inghirami G. O. II. 211. — Luckenb. A. = A.

Campanari. Amphora. — Luckenb. D. = B.

Brit. Mus. 553. Amphora aus Vulci. — Luckenb. B. = C.

Hope'sche Sammlung Lekythos aus Sicilien abgeb. R. Rochette Mon. in. XVIII. 2. HG. XIX. 7. Dubois-Maisonneuve Intr. 48. G. O. 210. 18. Müller-Wieseler Denkm. I. 97. — Luckenb. E. = D.

Vormals in Gerhard's Besitze, Amphora abgeb. Gerhard A. g. V. CXCVIII = Berlin 1867. — Luckenb. C. = E.

Cabinet Durand 383 Lekythos abgeb. R. Rochette Mon. in. XVIII. 1. Inghirami G. O. II. 208. — Luckenb. F. = F.

Achilleus	auf dem Wagen	Richtung	Wagenlenker	Hektors Leiche	Grabmal	Eidolon	Zusatzfigur	
läuft den Kopf gewendet	—	längs des Wagens	mit langem Gewand, bärtig mit Schild	bärtig, nackt, zur Seite angebunden, Hände zurück	mit Schlange	geflügelt nach r. stürmend	—	A
läuft den Kopf gewendet	—	〃	〃	〃	〃	—	—	B
läuft den Kopf gewendet	—	〃	langes weißes Gew., bärtig mit Schwert	angebunden nackt nachschleifend	〃	—	daneben ein Baum. Rev. Parisurtheil	C
läuft	—	〃	langes Gewand behelmt, bärtig	〃	ohne Schlange	geflügelt nach r. stürmend	1 Gefallener	D
läuft voll gewaffnet	—	dem Wagen entgegen	mit Helm und Schild	—	mit Schlange	geflügelt nach l. stürmend	—	E
steht langgewandet	auf dem Wagen	—	mit Helm	bärtig, nackt nachschleifend	〃	sitzt auf dem Grabe	ein Krieger vor dem Gespann, daneben ein zweiter in eiligem Laufe	F

Gruppe II.

München Cand. 407 Hydria. — Luckenb. G. = G.
Mus. étr. 527 Amphora abgeb. HG. XIX. 8 Gerhard A. g. V. CIC. — Luckenb. H. = H.
Petersburg 165 Amphora aus Vulci. — Luckenb. I. = I.

Es befremdet besonders, daß Achill in den meisten (allen außer F) nicht auf dem Wagen steht, sondern neben demselben hereilt — denn daß der Lenker des Gespannes nicht Achilleus sei, geht aus der Tracht

Typus II.

Achilleus	auf dem Wagen	Richtung	Wagenlenker	Hektors Leiche	Grabmal	Eidolon	Zusatzfigur	
steht die Lanze aufgestützt	—	hinter dem Wagen mit dem Rücken dagegen	unbärtig, weißer Chiton	bärtig, nackt	vorhanden, ohne Schlange	sitzt auf dem Grabe	Iris, an d. Schultern geflügelt. m. Kerykeion lang. Chiton aufgenommen	G
"	—	"	langgewandet, ob bärtig ist unsicher	unbärtig, nackt	mit Schlange	ohne Flügel eilt n. l.	geflüg. Fig. Odysseus mit Hund	H
hebt mit der R. einen Schild auf, beugt sich über die Leiche	—	hinter dem Wagen	bärtig, langgewandet mit schwarzem Fell. Schild auf dem Rücken	bärtig, nackt	—	—	eine von den Pferden halbverdeckte Frau mit erhob. R.	J

Zu bemerken ist, daß H die Beischriften ϘO<ꓘƎH, ƧVƎV IXA, ƧOVꓘOϘTꓶ, ƧO INOꓘ, OV TEV trägt, ferner, daß G als Revers die Amazonenankunft zeigt. Was Luckenbach's B = D betrifft, so verstehe ich nicht, wie dieser S. 501 Anm. 2 eine Discrepanz zwischen Overbeck und dem Katalog des Brit. Mus. finden konnte.

Dort steht: Achilles is running by the side of the quadriga . . . bei Overbeck HG. S. 456, 114 „Achilleus nicht auf dem Wagen, wo sich der weißgewandete Lenker findet, sondern neben den sprengenden Pferden", woraus hervorgeht, das Overbeck, gleich Luckenbach den neben der Quadriga laufenden Mann für Achill erklärte — aber keine Abweichung vom Kataloge des Brit. Mus. Der weiße tumulus, vor welchem Achilleus' Beine sichtbar sind, verdeckt einen Theil seines Oberkörpers.

(langes weißes Gewand) hervor.[1]) Luckenbach hat nun versucht, aus der attischen Sitte der Apobaten diese Abweichung zu erklären. Ich gebe gern zu, daß sie es war, welche das Nebenherlaufen des Achilleus erträglich erscheinen ließ, daß sie aber der Grund zu der Auffassung der Scene gewesen wäre, daß man dadurch das Bild zu beleben gesucht hätte, scheint mir keine genügende Erklärung. Vielmehr glaube ich, daß diese zu finden ist, wenn wir — die zweite Gruppe (G—J) im Auge behaltend — von A, B und C ausgehen. Es scheint das Bedürfniß bestanden zu haben, den Achilleus in noch engere Beziehung zu Hektor zu setzen, als dies möglich wäre, wenn er selbst die Schleifung vollzöge; man wollte darstellen, wie sich Achilleus' Auge an der Schmach des verhaßten Gegners weidete, etwa im Sinne der Verse X

346 αἴ γάρ πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη
ὥμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἷα μ' ἔοργας,

Deshalb stellte man zuerst Achilleus dar, wie er die Leiche betrachtete, während der Wagen wartete; alsdann wollte man den Act der Schleifung darstellen, sich aber jenen Zug nicht entgehen lassen und man stellte dar, wie der Pelide abgesprungen vom Wagen sich umblickte in wilder Freude an der Verstümmelung des nachschleifenden Feindes. Dazu kam nun die Gewöhnung der Attiker, die Sitte des Abspringens darzustellen und verschaffte gerade diesem Typus weitere Geltung, ließ ihn aber auch mißverstehen, so daß Achilleus sich nicht umblickt und somit der gewonnene Vortheil wieder verloren geht (D). Andrerseits konnte aus diesem gewendeten Achilleus leicht durch Mißverständniß ein dem Wagen entgegeneilender werden, wie in E, welches überhaupt ohne jede Aufmerksamkeit gearbeitet zu sein scheint.[2])

Bei F, welches nach l. läuft und schon dadurch von der Reihe der übrigen, typisch offenbar verwandten Darstellungen abweicht, tritt der interessante Fall ein, daß der mißverstandene Typus dem Maler — der offenbar die Dichtung genau kannte — unverständlich war, weshalb er — zwar nicht diese unverstandene Figur zu beseitigen wagte, wohl

---

[1]) Freilich scheint in F der zweifellos sichere Achilleus auch langes Gewand zu tragen. Allein das ist wohl, wie der mißverstandene Krieger auf Rechnung des nicht mehr recht verstandenen, aber den Maler noch stark beeinflussenden Typus zu setzen.

[2]) Auch das Eidolon läuft in der, der gewöhnlichen Richtung entgegengesetzten Stellung dahin.

aber einen zweiten Achilleus auf den Wagen stellen zu müssen glaubte. Denn daß Achilleus allein auf dem Wagen stehen und lenken könne, wie in der Ilias, das kam dem Maler nicht bei, und konnte ihm nicht beikommen, das wäre der Ausdrucks- und Empfindungsweise seiner Zeit entgegen gewesen. Denn einmal kann man das von Robert gelegentlich[1]) gebrauchte „jede wahre Kunst lebt und athmet in Anachronismen" heranziehen und daraus erklären, daß es dem Bildner nicht denkbar war, daß der Held selbst lenkte, daß in der Typensprache zu ihm von vornherein sein Lenker gehörte; weiter aber ist zu bedenken, daß es eine berechtigte Forderung jener Kunst ist, ihre Hauptheldeu nicht in untergeordneten Handlungen zu zeigen[2]), da ihnen dadurch das Interesse entzogen würde.

Der Urtypus der Darstellung des Actes der Schleifung ist demnach: Achilleus eilt zurückblickend neben dem von vier Rossen gezogenen Wagen im Laufschritte dahin; auf dem Wagen steht der bärtige, mit langem weißen Gewande bekleidete Lenker, den wir aus unserer Kenntniß Automedon nennen können, der für den Bildner eine unentbehrliche Figur war; am Wagen befestigt liegt Hektors Leichnam, die Hände hinter dem Kopfe gefaltet, stets nackt. Dahinter ist das Grabmal angedeutet, mit einer Schlange (A B C E) über dem das Eidolon des Patroklos vollbewaffnet[3]) (in A D E beflügelt) einherstürmt oder hockt.[4])

Die zweite Gruppe der Darstellungen bietet bezüglich der Stellung des Achill keine Schwierigkeiten, ja wir sehen in ihr das Vorbild der vorigen. Daß, wenn Achilleus gewendet hinter dem Wagen steht, diesem ein Wagenlenker gegeben werden muß, ist klar. Allein in diesen Typus tritt eine neue Gestalt ein und zwar — nach den Beschreibungen zu urtheilen — an derselben Stelle, hinter dem Rücken der Pferde; sie scheint also zum Typus zu gehören. In der münchener Vase (G) kann ein Zweifel über ihre Bedeutung nicht obwalten, dort ist sie an den Schultern geflügelt, in der Linken trägt sie das Kerykeion, mit der Rechten nimmt sie ihr langes Gewand auf. In H sind die Flügel

---

[1]) Bild und Lied S. 13.

[2]) Ganz ähnlich finden wir den Helden anderweit hervorgehoben und nicht in einer Handlung, welche seine Stellung verkennen ließe, z. B. in Brunn, Vorlegeblätter 12. (Noël des Verges Étrurie 38) und M. d. J. X. 4.

[3]) In C ist dasselbe aus Raummangel weggefallen.

[4]) Letzteres ist nur in F der Fall, wo die ganze Erscheinung undeutlich und unverstanden ist.

gesichert, die vorderen Theile der Figur sind leider weggesprungen, so daß nicht zu entscheiden ist, ob sie ein Kerykeion getragen hat. In J ist nur der Platz und die Richtung, sowie die erhobene Hand der weiblichen Gestalt gewahrt, während weder Flügel noch Kerykeion erwähnt werden. Trotzdem, glaube ich, sind wir — da weder Hekabe noch Andromache noch sonst eine sterbliche Frau (wie Stephani andeuten zu wollen scheint) hier am Platze ist — berechtigt, auch in dieser Figur Iris zu erkennen, sei es, daß der Maler mit Absicht, wie z. B. HG. IX. 7, oder aus Mißverständniß die Flügel weggelassen hat. Der Name Κονι. ος, welcher auf H bei dieser Gestalt steht, kann dem Kerykeion in G gegenüber nicht ins Gewicht fallen. Ich möchte ihn mit Luckenbach und Brunn auf den Namen des Lenkers (wenn auch nicht auf ιππος endigend, da hiergegen die Enge des Raumes spricht) beziehen oder für einen Pferdenamen halten, wie den ähnlich klingenden Κονις auf der Bullet. 1843, 75 f. von Braun beschriebenen Kalpis.

Wenn wir somit den Kern der beiden Darstellungen festgestellt haben, so werden wir die durch subjective Willkür in die Bilder gekommenen Zusatzfiguren als für unsere Interpretation nicht maßgebend auszuscheiden haben. Es sind dies fallende oder gefallene Krieger zur Andeutung des Schlachtfeldes und der — vielleicht aus den Typen der Heldenauszüge herübergekommene — Odysseus mit dem Hunde.[1]) Wie diese Zusätze in die Bilder kommen, darüber hat Löschcke sehr ansprechende Bemerkungen (A. Z. 1876, S. 108 f.) gemacht. Man hat sie — mögen sie selbst mit Bedacht vom Maler aufgenommen sein — mit der größten Vorsicht zu behandeln. Für die Vergleichung mit dem Epos haben wir uns an den Typus selbst zu halten. Da bieten sich denn — selbst wenn unsere Auffassung von der Entwickelung des Typus richtig ist — einige Abweichungen. Eine solche in der am Grabhügel angebrachten Schlange, wie Luckenbach S. 505 dies thut, zu erkennen, bin ich zunächst nicht im Stande, denn sie ist nicht selbständig zugesetzt, sondern soll einfach dazu

[1]) Erwähnt sei hier eine aus Gela stammende sf. Lekythos des Brit. Mus. Auf einer Quadriga stürmt (n. r.) ein weißgewandeter Wagenlenker (Kopf verwischt) einen (nur z. Th. erhaltenen) Stab haltend, vorüber an einem weißen Grabhügel, auf dem ein geflügeltes Eidolon mit eingelegter Lanze und erhobenem Schilde kniet (der Kopf fehlt fast ganz aus Raummangel). Unter den Pferden eilt (n. r.) ein Hund.

Gewiß ist auch hier an unseren Typus zu denken, nur ist er ganz unverstanden, verkürzt und verwischt.

dienen, die betreffende Wölbung als Grab zu charakterisiren, ist somit nur eine Andeutung des Grabhügels der Ilias. Der zugesetzte Lenker und die Vierzahl der Rosse sind aus der Gewohnheit des Künstlers geflossen und wir werden für spätere Fälle den Schluß ziehen dürfen, daß, wo uns Sitten aus der Zeit des Malers begegnen, diese gegen die Schilderung des Epos eingedrungen sind, also bei etwaigen Wiederherstellungen der Dichtung aus dem Bilde in Abzug zu bringen sind. Die beiden wesentlichen Zusätze im Typus, welche uns, wenn wir die Dichtung nicht besäßen, irreleiten könnten sind: das Eidolon und die Iris. Wie das erstere in die Darstellung gekommen ist, ist leicht zu erkennen. Es stammt aus der Ilias selbst Ψ 65[1]); das Erscheinen des Patroklos war dem Maler noch im Sinne und er nahm es um so lieber auf, als dadurch das Grabmal als das des Patroklos kenntlich wurde. Uebrigens ist es die stehende Formel geworden, das Grab eines Helden dem Ehren gespendet werden sollen, zu charakterisiren, z. B. HG. XXVII. 17. Schwieriger ist die Anwesenheit der Iris zu erklären. Ich kann hier über Luckenbachs Vermuthung, daß sie eine Andeutung der Abfahrt sei, nicht hinauskommen; hinzuzufügen wäre etwa, daß der Maler das Schicksal, welches die Leiche trifft, habe andeuten wollen. Geneigter möchte ich sein, sie dadurch zu erklären, daß man die leere Stelle über den Rücken der Pferde füllen wollte — vielleicht ein Grund mehr, im ersten Typus Achilleus laufend darzustellen —, wozu man bei Einführung des Herakles in den Olymp den leierspielenden Apollon passend benutzte, bei Abfahrtsscenen anderer Art gerade Iris einzusetzen pflegte, z. B. HG. XVIII. 2. Wenn nun in diesen Abweichungen eine Mahnung liegt, stets vorsichtig zu scheiden, was der Maler aus handwerklichem Interesse, aus Gewohnheit, was er zur Vergegenwärtigung einer bestimmten, ihm vorschwebenden Scene gebildet hat, so darf doch das Verhältniß dieses Bildes zum Epos — eingestellt in das Ergebniß der Gesammtuntersuchungen — nicht zu den extremen Milchhöferschen, ja nicht einmal zu allen von Luckenbach gezogenen Schlüssen fortreißen, ebensowenig glaube ich, daß „durch diese Bilder, wie auch durch die Françoisvase das Verhältniß der archaischen Vasen zu den Gedichten des epischen Kyklos hinlänglich klargestellt wäre".

[1]) Auch Ψ 18 ff. waren geeignet, den Wunsch nahezulegen, an Patroklos zu erinnern.

Daß trotz einiger Abweichungen (beſ. in der vielleicht in G und J wiederkehrenden Iris von H) gerade der Vorgang der Dichtung für den Bildner beſtimmend war, beweiſt einmal die Abänderung des Typus in E, die ſicher nur aus dem Streben, die Erzählung der Ilias genau wiederzugeben, hervorgegangen iſt, ferner das ſich Weiden am Anblick der Leiche (ganz im Sinne der Dichtung X 370), die Andeutung des Grabes und die Nacktheit der Leiche. Das Vorhandenſein des Eidolon iſt nicht nur nicht ſtörend, ſondern es weiſt gerade auf eine durch Hören gewonnene Kenntniß der Ilias hin, durch welche das mehrfach erwähnte Eidolon in dieſe Scene herübergewandert iſt.

Ich ſchließe hieran an die Darſtellung der

11. Löſung des Leichnams des Hektor.

Da ſchon Luckenbach (S. 508 dort die Litteratur)[1] klar gemacht hat, daß wir hier einen beherrſchenden Typus für die Vaſenmalerei vor uns haben,[2] ſo brauchen wir eine Zuſammenſtellung wie oben nicht zu geben.[3] Den erſten Ausführungen Luckenbachs, daß die Verſe Ω 472 die Scene hervorgerufen haben, können wir uns nur anſchließen; auch daß aus künſtleriſchen Gründen die Freunde durch ein Wein einſchenkendes Mädchen erſetzt worden ſind, iſt richtig erkannt. Gegen ihn müſſen wir aber Partei ergreifen, wenn er behauptet, die Furcht, die Einheit der Handlung zu ſtören, hätte den antiken Bildner gehindert, die Pferde und den Wagen des Priamos erſcheinen zu laſſen. Wie gern der Maler ins Breite verfällt, ſelbſt in übertriebener Weiſe, hat Robert ausführlich dargethan;[4] auch finden ſich die Roſſe und der Lenker thatſächlich. Ich glaube daher, daß ein anderer Grund vorlag, nur einen Diener mit den Gefäßen zu zeichnen, nämlich der, daß in der Ilias der Wagen in der That im Vorhofe bleibt, die Geſchenke aber hereingetragen werden:

[1] Dazu Robert Bild und Lied S. 19.

[2] Hinzu zu bemerken iſt, daß nach der bei Overbeck abgedruckten (S. 469) Angabe Welckers Achilleus in A einen Becher darbietet, Priamos den Fuß auf die Leiche ſetzt.

[3] Die Monumente ſind:

	Luckenbach:	
sf. Lekythos. Overbeck HG. S. 468. 135. Bull. 1834. p. 37. 1836. p. 75.		A (c)
sf. „ Arch. Zeit. 1854. 72. 3. 4. S. 291.		B (b)
rf. Schale, München n. 404. HG. XX. 3. Gall. Om. Ingh. II. 238.		C (a)
rf. Amphora. M. d. J. VIII. 27. Arch. Zeit. 1871. S. 100.		D (d)

a, b, c, d bei Heydemann Iliupersis S. 14. Anm. 2.

[4] Bild und Lied S. 13 ff.

469 Πρίαμος δ' ἐξ ἵππων ἆλτο χαμᾶζε
Ἰδαῖον δὲ κατ' αὖθι λίπεν· ὁ δὲ μίμνεν ἐρύκων
ἵππους ἡμιόνους τε· und weiter

572 Πηλεΐδης δ' οἶκοιο λέων ὡς ἆλτο θύραζε und

578 εὐσσώτρου δ' ἀπ' ἀπήνης
ἥρεον Ἕκτορέης κεφαλῆς ἀπερείσι' ἄποινα·

Der die Geschenke Tragende versinnlicht also die Worte des Priamos

502 τοῦ νῦν εἵνεχ' ἱκάνω νῆας Ἀχαιῶν,
λυσόμενος παρὰ σεῖο, φέρω δ' ἀπερείσι' ἄποινα.

und erklärt, wie jener es wagen konnte, dem Peliden zu nahen.

Ueber den Verbleib der Leiche des Hektor erfahren wir

Ψ 24 ἦ ῥα, καὶ Ἕκτορα δῖον ἀεικέα μήδετο ἔργα,
πρηνέα πὰρ λεχέεσσι Μενοιτιάδαο τανύσσας
ἐν κονίῃς. und weiter

Ω 17 αὖτις ἐνὶ κλισίῃ παυέσκετο, τὸν δὲ ἔασκεν
ἐν κόνι ἐκτανύσας προπρηνέα. . ferner

Ω 412 ἀλλ' ἔτι κεῖνος κεῖται Ἀχιλλῆος παρὰ νηί
αὖτως ἐν κλισίῃσι· und endlich

Ω 553 ὄφρα κεν Ἕκτωρ
κῆται ἐνὶ κλισίῃσιν ἀκηδής,

freilich ist der Leichnam in der Dichtung (Ω 584) dem Vater nicht sichtbar, da aber — wie Luckenbach und Robert schon betonen — der Leichnam der Deutlichkeit halber vorhanden sein muß, unter dem Lager sein bester Platz ist, die Charakteristik der Härte Achilleus' dadurch aber in der That erleichtert wurde, so brachte man ihn, nicht nach des Dichters eigenen Worten, aber auch nicht gegen dessen Anschauung, dort, als im Zelte, an.

Luckenbach giebt nun — ganz in unserem Sinne — an, was ein vorsichtiger Interpret, welcher die Dienerin als Zusatzfigur erkennt und aus der Anwesenheit der Leiche (B) nur deren Vorhandensein im Zelte schlösse, erkennen würde. Der Typus bietet: „Achill liegt auf der Kline," vor welcher (in C) ein Tisch mit Speisen steht: „unter oder (B) vor dem Bette liegt der (in B gigantenhaft große) Leichnam Hektors. Hinter Priamos in ACD ein oder mehrere Begleiter mit Geschenken." Geschlossen wird, „daß Priamos zum Achill geht und daß er denselben beim Mahle findet." Allein, entgegnet Luckenbach, „er soll ihn ja nicht beim Mahle finden, sondern kurz nach dem Mahle." Also auch hierin noch Ab-

weichung von der Dichtung! In der That? Ich meine, enger könnte freilich ein Anschluß an die Dichtung nicht gedacht werden, als in unserem Falle Ω 471 f. bietet

γέρων δ' ἰδὼς κίεν οἶκον
τῇ β' Ἀχιλεὺς ἵζεσκε διίφιλος. ἐν δέ μιν αὐτόν ·
εὗρ' . . . . . 475 νέον δ' ἀπέληγεν ἐδωδῆς
ἔσθων καὶ πίνων· ἔτι καὶ παρέκειτο τράπεζα.

und in unsren Bildern ist Priamos in der That in das Zelt gegangen und hat ihn gefunden „ruhend von Speise und Trank und den Tisch noch neben ihn stehend" (C). Denn Luckenbach irrte, wenn er annahm, Achilleus speise noch, fehlen doch die Eßtische sogar meist, die Schale mit Wein aber hat er nicht sowohl für sich durch die Dienerin füllen lassen, als für den Kommenden, dem er sie, wie B zeigt, bietet.[1]) Also hätte eine genaue Interpretation mehrerer, zu einem Typus durch Vergleichung vereinigter, Kunstwerke uns ein sehr richtiges Bild von der Dichtung gegeben. Solange wir aus solchen Beispielen sehen, daß — die nöthige Vorsicht vorausgesetzt — Resultate von ziemlicher Sicherheit zu gewinnen, daß Anregungen durch den Dichter beim Bildner erweislich sind, solange dürfen wir, glaube ich, nicht um eines vielleicht irreleitenden Monumentes willen ein so wichtiges Mittel für die Erkenntniß der verlorenen Epen von uns werfen, wie es die alten Vasen in der That zu Zeiten sind.

Aber — „in der Idee hätte auch dieses Bild uns irregeleitet," denn meint Luckenbach „Achill streckt dem Greise den Becher entgegen weniger wohl, weil er den Alten willkommen heißen will und ihm Gewährung seiner Bitte verspricht, als gewissermaßen zum Spott und Hohn." Robert hat (Bild und Lied S. 19 Anm. 14) dies bereits durchaus entsprechend zurückgewiesen. Zu Roberts Bemerkungen ist noch hinzuzufügen, daß das Thema des Malers lautete: Priamos erlangt durch Bitten und Geschenke Hektors Leiche von Achilleus, wie dies der Gesammtinhalt der Dichtung ist, welchen er geben will; dazu ist der Deutlichkeit wegen der Geschenke Bringende und die dem Priamos gereichte Schale nöthig, welche bei Homer ebenfalls den Wendepunkt in

[1]) Wenn Achilleus das Gefäß in C so hält, als wolle er selbst trinken, so muß gesagt werden, daß C überhaupt freier ist als B (die Bekränzung durch das Mädchen), daß die ausgestreckte Hand Achilleus' erlaubt C nach Maßgabe des älteren und zuverlässigeren B zu deuten.

Achilleus' Gesinnung bezeichnet. Welchen Moment sich der Maler gedacht hat, ob er den Schluß und den Anfang zusammengezogen hat oder ob wir uns die Verhandlungen schon bis zum Wendepunkte der Versöhnlichkeit gekommen denken sollen, ist durch nichts bezeichnet, denn wir können uns Priamos ebensogut herankommend, wie dem Sieger als Steigerung der Bitte zu Füßen sinkend, denken. Wir können hier nicht genau entscheiden — vielleicht entschied der Maler selbst nicht genau. Genug, der Ausgang muß deutlich werden; das Streben hiernach kehrt häufig wieder, dahin zielen z. B. die Kränze in HG. XV. 2. XV. 12. XXII. 3 u. a. O. Bezüglich der Abweichungen der zwei rf. Vasen verweise ich auf Luckenbach S. 510, mit dem ich im Wesentlichen übereinstimme: in den Grundlagen enger Anschluß an Homer — in den Einzelnheiten Freiheit des Malers. Wunderbar scheint, daß die bedeutlichsten dieser „Freiheiten in der Einzelgestaltung" gerade in den rf. Vasen liegen (Achilleus hält die Schale vor sich, Hermes wird sichtbar, in der Gefolgschaft des Priamos ist nicht alles in Ordnung) und trotzdem Luckenbach ihnen gegenüber eher Concessionen machen möchte, als den einfachen schwarzfigurigen Vasen, mit minder wichtigen Aenderungen.

Im Typus abweichend, aber doch möglicher — vielleicht wahrscheinlicher Weise ist ein weiteres hochalterthümliches Monument auf die Lösung Hektors zu deuten:

12. Das argivische Broncerelief,

welches von Furtwängler in den Abhandlungen der Königl. Akademie d. W. in Berlin 1879 (erschienen 1880) zuerst in diesem Sinne besprochen (S. 96) und von Curtius ebenda (S. 13) abgebildet worden ist.[1]) Dasselbe stellt soviel ich aus der Abbildung und dem Gypsabguß ersehe einen jugendlichen, nackten mit einem Kranz im Haare geschmückten Mann dar, welcher mit der Linken eine Lanze hält, deren Spitze sich auf einem Fragmente (Curtius) wiedergefunden hat. Mit der Rechten scheint er nach einem Gegenstande fassen zu wollen, den eine gegenüberstehende, fast ganz verbrochene, langgewandete Gestalt in der Hand hält. Erhalten sind von derselben ein Theil des linken Armes mit der den betreffenden Gegenstand haltenden Hand, der rechte Arm ganz; er ist emporgehoben, so daß die Hand etwa das Kinn des Jünglings berührt. Am Boden

[1]) Wieder vergrößert abgebildet bei Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 187.

liegt ein nackter Todter dessen etwas angezogener Unter- und Oberschenkel und die eine (linke) Hand sichtbar sind.

Während Furtwängler die Bitte des Priamos um Hektors Leiche erkennen wollte, meint Milchhöfer, Anfänge d. Kunst S. 187, vielmehr die Bekränzung des Theseus durch Ariadne nach Erlegung des Minotauros erkennen zu müssen. Seine Gründe sind erstens, daß der Typus der Lösung so früh noch nicht nachweisbar sei, dann, daß — wie feststehe — ein Kranz zu erkennen sei, drittens daß das Gewand der zweiten stehenden Figur ein weibliches sei, schließlich, daß der Gestus der erhobenen Hand, des nach dem Kinne Fassens nicht der Gestus der Bitte sei. Was den ersten Grund anlangt, so kann er deshalb nicht zur Beweisführung herangezogen werden, weil, wie Milchhöfer selbst zugeben muß, gerade diese Auffassung der von ihm angenommenen Scene ebenfalls neu wäre. Denn auf der Kypseloslade, wo diese Scene vorgebildet war — offenbar ein Hauptmoment für Milchhöfers Deutung — spielt Theseus die Leier, der Leichnam des Minotauros aber fehlt. Wie aber die Scene in ähnlichen, auch der äußeren Form nach verwandten Denkmälern gebildet wird hat Furtwängler, welcher auch auf unser Monument Bezug nimmt, ohne sich jedoch über seine jetzige Ansicht zu äußern Arch. Zeit. 1884 S. 107 VIII. gezeigt. Es scheint mir aber mindestens ebenso gewagt, ein neues Schema für eine sonst anders aufgefaßte Scene anzunehmen, als eine sonst noch nicht nachgewiesene neue Darstellung — natürlich in den bescheidenen Mitteln der ältesten Kunst.

Was den zweiten Grund betrifft, so muß ich mich auf den Abguß und Milchhöfers eigene Abbildung verlassen; ich glaube dies aber um so eher zu dürfen, da anzunehmen ist, daß M. besonderen Werth auf die ihm so wichtige Bildung von Hand und Kranz gelegt hat. Mir scheint die Haltung der Hand deshalb bemerkenswerth, weil sie von der sonstigen Art einen Kranz zu halten, abweicht. Wir haben an der spartanischen Stele ein zeitlich nahestehendes Beispiel und können deren leicht eine ganze Reihe zusammenbringen z. B. Mon. d. J. IV, XLVI. u. III, XXXIV, XXIV 2, wo allerdings durch den gleichzeitig gehaltenen Speer die Stellung etwas verändert wird, auf der Darstellung des Minotauroskampfes von Glaukytes und Archikles[1]), ferner HG XV. 2,

[1]) Die Darstellung desselben Gegenstandes auf der François-vase ist leider nicht recht zu vergleichen, da außerdem eine Blume in der Hand ruht.

XV. 12, XXII. 3 u. s. w. Die Beispiele, bei denen es sich nur um das Halten eines Kranzes handelt, zeigen die Hand geschlossen. Für unser Monument ist daher die Annahme, daß diese Hand einen Kranz gehalten hätte, mindestens ebenso gewagt, wie die, daß eine Schale zu denken sei.[1]) Dazu ist zu bemerken, daß der Held bereits bekränzt ist.

Bezüglich der Bekleidung der verbrochenen Figur, möchte ich eine Bestimmung ob männlich oder weiblich, ablehnen. Ein Greis und ein Weib konnten dies lange Kostüm in gleicher Weise tragen. — Der Gestus der nach dem Kinne fassenden Hand ist aber als Gestus der Bitte — abgesehen von schriftlicher Ueberlieferung wie z. B.

K 454 ἦ, καὶ ὁ μέν μιν ἔμελλε γενείου χειρὶ παχείῃ
ἅψάμενος λίσσεσθαι

auf Denkmälern mehrfach sehr deutlich, z. B. Gerhard Etr. und camp. V. XXI. Brit. Mus. 607, Gerhard A. gr. V. III. CLXXXV, Benndorf, Gr. u. sic. V. LI. und sonst oft. Wenn also die Schale als Lösung und der Gestus der Bitte im Furtwänglerschen Sinne gedeutet werden können, so sehe ich keinen zwingenden Grund sie aufzugeben. Gegen Milchhöfers Deutung erhebt sich — abgesehen von der vom gewöhnlichen abweichenden Composition des Bildes — ein schweres Bedenken in der durch das Fragment gesicherten Lanze. Diese hat wohl in Achilleus' Händen Sinn, denn mit ihr hat er Hektor erlegt X 326

τῇ ῥ' ἐπὶ οἱ μεμαῶτ' ἔλασ' ἔγχεϊ δῖος Ἀχιλλεύς u. ff.

ihm kommt auch außerhalb des Kampfes die Lanze zu, Theseus aber hat das Schwert als Waffe gebraucht und der Speer ist in seiner Hand grundlos.

Wenn wir also auch keine Entscheidung der Frage, ob Hektors Lösung zu erkennen sei oder nicht, zu bringen vermochten, dies muß der Auffindung von ähnlichen Monumenten überlassen bleiben, so hoffen wir doch eine Deutung in Furtwänglers Sinne offen gehalten zu haben.

Noch eines Monumentes haben wir zu gedenken, welches Overbeck HG. S. 469. 136 im Anschluß an Archeologia XXIII. S. 197 f. bespricht.[2]) „Ein Greis kniet vor einem jungen Krieger, welcher ihn mit

[1]) Priamos trägt auch sonst selbst ein Gefäß in der Hand, um anzudeuten, daß er nicht ohne Geschenk naht, z. B. A. Z. 1864. S. 185*. 60. = Connestabile P. m. XVI.

[2]) Eine volcenter Amphora des Prinzen v. Canino, Mus. étr. 806. Der Revers enthält die Ankunft der Amazonen.

einer Gebärde, in der sich Zorn und Mitleid mischen (?) erhebt. Beide tragen Tänien um das Haupt. Athene und Hermes stehen nahe bei dem Helden; hinter Priamus und unter einer Säulenhalle (portique) sieht man einen Wagenlenker mit zwei Lanzen und eine junge Frau, welche die Scene betrachtet. Die Inschrift zwischen den beiden Figuren ist unverständlich. Da ich diese aus Vulci stammende Amphora nicht aus der Abbildung kenne, kann ich sie, da sie allein steht, meinem Princip gemäß nicht zu Beweisen heranziehen; nur etwaigen auf dieses Bild gestützten Einwürfen soll in kurzen Worten begegnet werden.

Abweichend von dem oben charakterisirten Typus, ist der in Vers

Ω 515. αὐτίκ' ἀπὸ θρόνου ὦρτο, γέροντα δὲ χειρὸς ἀνίστη,

bezeichnete Moment zur Darstellung gewählt, wobei man sich wiederum an die vom Dichter geschaffene Scene angeschlossen hat, sodaß erkennbar wird, daß die Maler auch unabhängig von einander, dem Dichter gegenüber — wenn auch von verschiedenen Scenen seiner Schöpfung — abhängig waren. Bezüglich Hermes und Athenes gilt das, was Luckenbach im Anschluß an Connestabile pitture murali di Orvieto XVI. gesagt hat. Auch in dieser (späten) Darstellung ist eine in der Dichtung in dem Zusammenhange der Erzählung nicht eben fern von der herausgegriffenen Scene erwähnte Figur, welche das vor unseren Augen Geschehende ermöglicht hat, beigefügt: Hermes; hingegen ist Athene, welche so oft, auch zusammen mit Hermes, in Verbindung mit Achilleus auftritt, eine dem Typus vielleicht als Achilleus' Schutzgöttin (Luckenbach) vielleicht aus Erinnerung an andere Darstellungen zugesetzte Figur.

Den Lenker außerhalb des inneren Zeltraumes zu denken, entspricht wie wir gesehen haben, der Darstellung der Ilias; auch Briseis (676) wird dort zu denken sein, wenn wir nicht in der Zuschauerin eine der häufig erwähnten Dienerinnen erkennen wollen.

Dieser Darsteller würde also des Hektor Leichnam zu zeigen für unrichtig gehalten und sich mit der Andeutung durch Hermes und die sonstige Situation begnügt haben; er stünde dann der Dichtung so abhängig gegenüber, daß er ihr zu Liebe sogar den Grundsatz seiner Kunst: „völlige Deutlichkeit um jeden Preis", verletzt hätte.

Als möglicherweise ilisch werden wir auch das von Benndorf in seinen griech. und sicil. Vasenb. XIII veröffentlichte, leider stark fragmentirte Vasenbild betrachten, welches den mit Panzer und Beinschienen gewappneten bärtigen

13. Achilleus seinen Rossen gegenüberstehend

zeigt, im Begriff dem ersten der drei Pferde das Riemenzeug anzulegen. Ein bärtiger, fast ganz weggebrochener Mann führt ein viertes Pferd heran.

Benndorf denkt — wie auch Heydemann[1]) — an die Zurichtung des Gespannes des Achilleus für Patroklos. Daß in Il 148 Automedon, und zwar nur er dies Geschäft verrichtet, in dem Bilde aber Achilleus selbst (Beischrift AXIVF) thätig eingreift, würde nicht ins Gewicht fallen, denn der Vasenmaler hätte können die Eile der Zurüstung, welche Achilleus selbst angerathen hat Il 127 und 129 δύσεο τεύχεα θᾶσσον, dadurch andeuten wollen, daß er Achilleus selbst thätig zeigt. Auch ist das Bespannen ziemlich breit erzählt 149—55.

Allein, dieser Deutung steht ein Umstand entgegen: Achilleus trägt selbst die Rüstung, welche er gerade für diesen Kampf dem Freunde geliehen hat, deren Entbehrung ihn später hindert, dem Freunde zu Hilfe zu eilen, sodaß er auf neue Waffen warten muß. Dieser Widerspruch ist so schwer,[2]) daß wir suchen müssen eine andere Lösung zu finden. Und dies scheint mir nicht ganz unmöglich. Τ 364—391 wird erzählt, wie Achilleus sich rüstet und fortgefahren

ἵππους δ' Αὐτομέδων καὶ Ἄλκιμος ἀμφιέποντες
ζεύγνυον· ἀμφὶ δὲ καλὰ λέπαδν' ἔσαν, ἐν δὲ χαλινούς
γαμφηλῇς ἔβαλον . . . .

als alles bereit ist besteigt Achilleus den Wagen und nun folgt die Unterredung mit dem von Hera redebegabten, weissagenden Rosse Xanthos. Die ganze Scene des Rossezäumens ist von Handlungen Achilleus' eingeschlossen. Im Bild, wie in der Dichtung übernehmen zwei Personen dies Geschäft (392); daß Achilleus vom Maler selbst in dieser Handlung gezeigt wird, kann nicht befremden; im Gegentheil wird er so zu dem Rosse in innigste Beziehung gesetzt, während wir, stünde er dem Wortlaute der Dichtung gemäß auf dem Wagen, eine solche Beziehung gar nicht zu erkennen vermöchten. Ja, der etwas geöffnete Mund des Achilleus und das gesenkte Haupt des Xanthos

405 Ξάνθος, ἄφαρ δ' ἤμυσε· καρήατι.

[1]) Griechische Vasenbilder S. 7. Text u. Anm. 4.

[2]) Denn daß Achilleus keinen Ersatz besaß geht daraus hervor, daß er, als er den Tod des Freundes erfährt und von der Gefahr hört, in welcher dessen Leichnam schwebt, nicht sich wappnen und zur Rettung desselben herbeieilen kann, sondern sich begnügen muß, durch den furchtbaren Klang seiner Stimme den Feind zu schrecken.

scheinen an das Zwiegespräch 400 zu erinnern. Auch scheint die bedeutsame, letzte Weissagung des Todes des Achilleus mehr geeignet, um sich dem Gedächtniß einzuprägen, als die oben angenommene Scene.

Wenn wir auch diese Deutung nicht als unanfechtbar ansehen dürfen, so ist doch gegen den Verdacht, daß wir eine heroisirte Genrescene vor uns hätten, geltend zu machen, daß die Scene gerade nicht zu den gewöhnlich dargestellten,[1]) den Malern geläufigen gehört, und daß man einen Helden wie Achilleus wohl eher in Abschieds- oder Kampfscenen zu sehen gewohnt war, als bei dieser seiner Würde nicht eben entsprechenden Handlung. Soviel scheint also aus dem Bilde für seinen Erfinder hervorzugehen, daß er wußte, daß in der Dichtung Achilleus in besonders enger Beziehung zu seinen göttlichen Rossen stand und deshalb diesen Typus schuf oder auf ihn anwendete.

Daß die bestimmte Iliasscene gemeint sei, scheint mir um so wahrscheinlicher, als nichts gegen diese Deutung spricht — denn die Vierzahl der Rosse ist, wie wir sahen, auf Rechnung der Anschauungsweise des Malers zu setzen.[2]) Zur Gewißheit erheben läßt sie sich nicht. — Sollte unsere Deutung das Rechte getroffen haben, so ist kaum nöthig zu sagen, daß dann die Dichtung wieder den Anstoß für den Bildner gegeben habe, denn die Unterredung und Weissagungsscene ist — das ist klar — nur vom Dichter zu poetischen Zwecken, niemals von der Volkssage geschaffen worden.

Schon Overbeck hat HG S. 379 mit Recht hervorgehoben, daß das Bildermaterial des ilischen Kreises sich bedeutend erweitern würde, wenn wir alle die Kampfscenen auf ihn mit Sicherheit zurückführen könnten, zu denen er die Anregung gegeben hat. Es sei mir gestattet als Illustration zu diesem Satze wenigstens auf ein besonders sprechendes Beispiel hinzuweisen, von dem mit Bestimmtheit behauptet werden kann, daß

---

[1]) Etwas Aehnliches scheint Brit. Mus. 470 zu bieten, wo ein nackter Jüngling in Gegenwart eines weißgekleideten Lenkers drei Rosse anschirrt, während ein Diener das vierte heranführt. Allein der sorgfältig gezeichnete täniengeschmückte, langgelockte und bärtige Achilleus ist mit jener nackten, rein genrehaft gehaltenen Figur nicht wohl zu vergleichen.

[2]) Was ja auch bei Benndorfs Deutung geschehen müßte, denn dort handelt es sich um drei Rosse, Xanthos, Balios und das sterbliche Roß Pedasos. Solche Dinge schwanken übrigens schon in der Dichtung. Il 155 wird Pedasos noch ausdrücklich erwähnt. P 437 ist nur noch von zwei Rossen die Rede.

es den Liedern vom troischen Kriege sein Dasein verdankt. Es ist das Mon. d. J. VIII, XXIV abgebildete von Benndorf in den Ann. d. J. 1865 p. 368 ff. besprochene Bild einer sf.

14. Hydria der Sammlung Feoli.

Von rechts eilt ein von einem unbärtigen Lenker geführter, von Athene geleiteter Wagen heran, dessen Besitzer abgesprungen ist, um zu Fuß zu kämpfen; schon hat er seinen vollgerüsteten Gegner niedergeworfen und dringt, selbst mit Helm, Schild, Beinschienen, Schwert und Lanze bewaffnet, neben dem Gefallenen vorbei nach dessen Gespanne vor. Der greise Lenker desselben hat, den Nachtheil seines Herren bemerkend, die Pferde herumgeworfen, um dem Gebieter die Möglichkeit zur Flucht zu geben, aber schon erreicht auch ihn der Speerstoß des Feindes. Unter das linke Schulterblatt gestochen stöhnt er auf und wird demnächst vom Wagen sinken. Neben diesem Gespanne eilt andrerseits Apollon heran, und entnimmt, zu spät zur Rettung, dem Köcher einen Pfeil.

Schon die Anwesenheit des Apollon auf der einen, der Athene auf der anderen Seite als Helfer, deuten uns — wie Benndorf mit Recht hervorhebt — an, auf welchem Gebiete wir das Motiv für die Darstellung zu suchen haben. Aber auch die Einzelnheiten der Handlung sind solche, die wir Zug um Zug aus der Ilias zu belegen im Stande sind: das Warten der Wagen am Kampfplatze, die Flucht zum Wagen, die umständliche Angabe der Verwundung, alles erinnert an die geläufigen Formeln der Dichtung. Wenn wir nun auch nicht im Stande sind, eine Darstellung in der Ilias aufzufinden, welche ganz mit der unseren übereinstimmte, so hat doch Benndorf auf eine Scene aufmerksam gemacht, welche nach der Anschauung, welche wir uns bis hierher von dem Verhältnisse der bildenden zur dichtenden Kunst gebildet haben, wenigstens zur Erklärung ausreicht. Es ist die Stelle Υ 484—89, welche beizusetzen mir erlaubt sei:

αὐτὰρ ὁ βῆ ῥ' ἰέναι μετ' ἀμύμονα Πείρεω υἱόν
Ῥίγμον, ὃς ἐκ Θρῄκης ἐριβώλακος εἰληλούθει·
τὸν βάλε μέσσον ἄκοντι, πάγη δ' ἐν πνεύμονι χαλκός,
ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων· ὁ δ' Ἀρηίθοον θεράποντα,
ἂψ ἵππους στρέψαντα, μετάφρενον ὀξέϊ δουρὶ
νύξ', ἀπὸ δ' ἅρματος ὦσε· κυκήθησαν δέ οἱ ἵπποι.

Die Scene entspricht genau der unseren — aber die Götter sind vom Dichter nicht besonders hervorgehoben! Dagegen hat Benndorf mit Recht darauf hingewiesen, daß gerade im zwanzigsten Gesange die beiderseitigen Schutzgötter fortwährend betheiligt gedacht werden.

Das Verfahren des Malers stimmt daher vollständig mit unserer Anschauung von seiner Kenntniß der Dichtung d. h. der Ilias überein: Der Gesang als Ganzes war ihm bekannt; er wußte, daß sich die Götter — natürlich zunächst die meist betheiligten Athene und Apollon — mit Zeus' Genehmigung gegenübertraten. Er beabsichtigte zu zeigen, daß seine Scene eine ilische sei und setzte die der Idee nach anwesenden Götter körperlich gestaltet bei; er thut damit nicht mehr als jener, welcher Achilleus' oder Patroklos'[1] Eidolon aufs Grab setzte, als der, welcher zu Achilleus Athene, zu Priamos Hermes fügte. Athene schützt Achilleus, Apollon tritt ihm entgegen, beides besonders scharf in unserem Gesange,[2] das schwebte dem Maler vor, mochte er nun wissen, daß an unserer Stelle gerade die Namen nicht genannt sind — oder nicht. Er war genau so an die Iliasstelle erinnert, wie wir es jetzt sind. Wie der moderne Erklärer, welcher die Ilias öfter gelesen, an unsere Stelle beim Anblick des Bildes sich gemahnt fühlt, so wollte er an sie gemahnen; das, glaube ich, können wir behaupten. Ob er den Typus gerade für die Darstellung der Ilias erfand oder ihn dahin abänderte ist natürlich, solange uns ein bestätigendes Monument mit Namensbeischriften fehlt, nicht auszumachen.[3]

Wenn wir in den bisher besprochenen Monumenten der zweiten Klasse bedeutende Abhängigkeit von der Dichtung mit ziemlicher Sicherheit, oder doch hoher Wahrscheinlichkeit nachgewiesen zu haben hoffen, so werden wir bei Besprechung der folgenden Gruppe mit noch größerer

---

[1]) Vgl. S. 32 und S. 39.

[2]) Ich möchte an das von Klein, Euphronios S. 60, besprochene Beispiel der Dolonie erinnern, wo die nur der Idee nach anwesenden Götter, wie wir nachweisen können, persönlich anwesend und in der entsprechenden Aktion dargestellt sind, welche ihnen der Dichter gab.

[3]) Ebensowenig können wir eine Sicherheit erreichen in Brit. Mus. 524, wo ein behelmter Panhoplit im Begriffe den Streitwagen zu besteigen von seiner Gattin Abschied nimmt; außer seinem Wagenlenker sind zwei weitere Krieger, einer hinter der Frau, beigegeben. Der Umstand, daß die Frau, deren Hinterhaupt verschleiert ist, den Gestus der Trauer zeigt, besonders aber, daß sie einen Knaben auf der Schulter trägt, läßt eine Deutung auf Hektors Abschied nicht ausgeschlossen erscheinen: allein, es wird durch nichts festgestellt, daß wir gerade an diese Scene denken müßten.

Zurückhaltung vorgehen müssen. Charakteristisch ist für sie, daß nur im Allgemeinen eine Kenntniß der Gestaltung, welche die Sage durch die Dichtung erfahren hatte, beim Maler vorauszusetzen ist, oder daß zwar die Möglichkeit vorhanden ist, daß die Dichtung den Darstellenden angeregt hat, aber nicht so erkennbar, daß auf diese Denkmäler ein Beweis der Abhängigkeit gebaut werden kann.

An die Spitze stellen wir dasjenige Monument, welches Luckenbach als zweite Stütze seiner Ausführungen benutzt hat

15. Die Leichenfeier zu Ehren des Patroklos[1])

dargestellt auf der Vase des Klitias und Ergotimos. Es wäre unrichtig, zu leugnen, daß der Maler keine genaue Erinnerung an die Einzelnheiten der epischen Dichtung — denn auf diese führe ich mit Luckenbach trotz der Abweichungen das Bild zurück, da es der Sage an und für sich nicht füglich entnommen sein kann — bewahrt hat. Er wußte nur, daß Achilleus ein Wagenrennen mit Preisvertheilung vornahm; vielleicht war des Siegers (Diomedes) Name haften geblieben, es ist der einzige hergehörige Name von allen fahrenden Helden.[2]) Der Maler fand als Schema für das Wagenrennen vor: den Spielgeber, die am Boden als Füllung aufgestellten Preisgaben und eine, vielleicht nach dem jeweiligen Bedürfnisse, besonders auch den Raumbedingungen bemessene[3]) Anzahl von Viergespannen mit Lenkern. Diesen theilte er die ihm bekannt gebliebenen Namen der Hauptpersonen (Achilleus, Diomedes) oder berühmter homerischer Wagenlenker (z. B. Automedon) mit; dann griff er in den weiteren Kreis berühmter ilischer Heldennamen und sobald ihm solche nicht mehr zur Hand waren zu den von der Thätigkeit abgeleiteten Namen. Dies hat Luckenbach vollkommen richtig hervorgehoben. Eine Analogie für das Aneinanderreihen einer veränderlichen Anzahl gleichartiger Typen findet sich, wie J. Harrison gezeigt hat[4]) bei der Flucht des Odysseus vor Polyphemos. Bekannt ist dem Maler

---

[1]) Luckenbach S. 495, dort die Litteratur.

[2]) statt nach der Dichtung Diomedes, Antilochos, Menelaos, Merione̊s und Eumelos Ψ 499 f. finden sich Odysseus, Automeden, Diomedes, Damasippos, Hippo(med?) on. (Heydemann. Mitth. aus ital. Ant. S. 84).

[3]) Vgl. was Löschcke über Entstehung der Bilder Arch. Zeit. 1881 S. 51 sagt.

[4]) Dazu S. 69.

die Erzählung, daß Polyphemos geblendet an dem Ausgange der Höhle sitzt, daß Odysseus und die Genossen unter Widdern fliehen — die Anzahl dieser Genossen hängt von räumlichen Rücksichten ab.

Was folgt nun aus der Vergleichung der Françoisvase mit der Dichtung? Daß um der Abweichungen willen, welche wir feststellen müssen, alle Monumente unbrauchbar (Milchhöfer) oder doch kaum beweiskräftig für die Erkenntniß der Behandlung der Sagen durch die Dichtung sind? Daß auf Namensbeischriften auf Vasen und auf das Vorhandensein bestimmter Figuren überhaupt kein Verlaß mehr ist?

Doch wohl nicht! Vielmehr folgere ich daraus, daß bei Handlungen, in denen eine Figurenreihe auftritt, welche ohne bedeutende Unterscheidung der einzelnen Typen unter einander, mit großer Gefahr gedankenloser Aneinanderreihung, beliebiger Verlängerung oder Verkürzung behaftet ist, in denen also die Personen nicht durch Verschiedenheit der Handlung charakterisirt sind, auf Namen nicht eben viel zu geben ist. Bei ihnen muß die Bestätigung durch eine Reihe, mindestens aber durch ein zweites, typisch vom anderen nicht unmittelbar abhängiges Monument, welche wir auch sonst als wünschenswerth bezeichnet haben, ganz unbedingt gefordert werden, bevor man auf die Namensbeischriften solcher Vasen eine Vermuthung bezüglich des Epos bauen darf, wenn dieses gar nicht oder nur in Bruchtheilen erhalten ist.

Also muß uns die Françoisvase eine willkommene Führerin bei der Beurtheilung der Vasen und eine Warnerin vor leichtsinniger Interpretation werden, darf uns aber nicht von dieser überhaupt zurückschrecken.

Was wir aus der Vase — wenn wir dies bei ihrer Vereinzelung wollten — schließen könnten wäre: Achilleus (die einzige Figur mit eigenthümlichen Typus) giebt preisbegabte Spiele, unter ihnen ein Wagenrennen, an dem sich verschiedene Helden betheiligen, vielleicht fünf — was in diesem Falle zutreffen würde – vielleicht weniger oder mehr.[1])

Die Principien, welche wir oben angedeutet haben, werden wir stets befolgen und ein alleinstehendes Monument nur unter bestimmten Bedingungen zur Reconstruction verwenden. Anders nämlich als in

[1]) Würden wir die Namen derselben aus unserer Kenntniß der Ilias beisetzen, so würden wir zuweit gehen; allein, wir würden vielleicht ja wahrscheinlich im Sinne des Malers handeln, der – wenn sein Gedächtniß ihn nicht verlassen hätte — gewiß dieselben Namen beigeschrieben hätte.

der eben besprochenen Scene, verhält es sich in den Darstellungen, in denen die einzelnen Figuren stark individualisirt sind; dort ward mit dem Typus der Name gewahrt. Wir werden daher ein einzelnes Bild nur dann in Betracht ziehen, wenn die Namengebung bei lebhafter Individualisirung mit dem übereinstimmt, was wir zu erwarten haben, vor Allem aber nur dann, wenn in der Handlung eine ganze Reihenfolge von Ereignissen, eine episch breit ausgestaltete Erzählung mit Ursache und Wirkung zu erkennen ist, sodaß, wenn wir keine dichterische Quelle annehmen wollen, der Maler gedichtet haben müßte oder — ein Dichter vor dem uns bekannten Dichter die Sage gestaltet hätte.[1]

Möge es mir verstattet sein, an dieser Stelle wenigstens ein Beispiel dieser Art vorgreifend anzuführen.

Es ist die in Luckenbachs[2]) Besprechung sehr richtig mit den Worten: „Gewiß sind wir berechtigt, wenn aus irgend einem Bilde aus diesem Bilde Schlüsse auf das Epos zu ziehen" eingeleitete Darstellung des

Kampfes um die Leiche des Achilleus.

Das M. d. J. I. 51. HG XXIII. 1 abgebildete Gemälde, läuft rund um den Bauch einer Amphora deren Entstehung Luckenbach nach Vorgange Anderer (z. B. Kirchhoffs)[3]) in das sechste Jahrhundert setzt, ein Monument, welches also nach paläographischen Grundsätzen weit vor die schon mehrfach angedeutete Grenze, welche Milchhöfer angenommen hatte, zu setzen ist.

Zuerst dem Inhalte nach eingehend besprochen und nach allen Seiten richtig beleuchtet ward es HG S. 540 Nr. 84.[4]) Die Mittelgruppe ist von Allen[5]) als unbedingt direct vom Epos abhängig behandelt worden. Darüber hinaus warnt Luckenbach keine weiteren Schlüsse zu wagen. — Diese Gruppe wird gebildet (von links nach rechts beschrieben) von Athena mit Speer und schlangengebordeter Aegis (ohne Helm und Panzer), welche ruhig hinter dem in gewaltiger Ausfallsstellung hervorbrechenden Aias steht, welcher wie in Ilias P 128

Αἴας, δ' ἐγγύθεν ἦλθε, φέρων σάκος ἠΰτε πύργον,

[1]) Beispiele sind d. Troilosbilder für eine längere Reihe.
[2]) a. a. O. S. 622. [3]) Studien zur Gesch. d. gr. Alphab. S. 110. 2.
[4]) Dort die frühere Litteratur und deren Kritik.
[5]) Außer viell. Meier, a. a. O. S. 347.

so daß er den Leichnam des vollgerüsteten Achilleus bedeckt: ὡς τίς τε λέων περὶ οἷσι τέκεσσιν. Glaukos hat den am Knöchel mit dem Pfeile verwundeten Todten am Fuße mit einer Schlinge gebunden und sucht ihn hinwegzuziehen — allein Aias' Speer hat ihn getroffen und wie Hippothoos einst bei dem Versuche, den Menötiaden hinwegzuziehen P 300 ἄγχ' αὐτοῖο πέσε πρηνὴς ἐπὶ νεκρῷ. Hinter ihm flieht eilig einen letzten Pfeil gegen den Telamonier entsendend Alexandros (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ) und sucht Schutz bei Aeneas und dessen Genossen, ihm, der wie P 342

. . . . πολὺ προμάχων ἐξάλμενος ἔστη·

Luckenbach möchte diesen, wie seinen Begleiter nicht mehr zu der sicher gegebenen, dem Epos entstammenden Mittelgruppe rechnen; ich glaube mit Unrecht. Um zunächst von der von Overbeck angezogenen Stelle des Qu. Smyrnaeus III, p. 214 abzusehen, so ist es aus künstlerischen Gründen schon nöthig, diese Kämpfer zum Typus zu beziehen, denn Aias muß Gegner, und zwar nicht nur sterbende und fliehende, haben.

Weiter haben wir absichtlich durch die angezogenen Parallelen gezeigt, wie sehr die hier geschilderte Scene derjenigen des siebzehnten Buches der Ilias entspricht, so genau entspricht, daß wir nahezu die Worte angeben zu können scheinen, welche der Dichter etwa gewählt haben möchte. Aeneas scheint mir also nicht nur „als der hervorragendste der Troer ganz am Platze zu sein", sondern ich meine, er müsse dem poetischen Vorbilde entstammen. Erstens um der schlagenden Analogie zur Ilias willen, zweitens, weil er zur Mittelgruppe gehört, drittens, weil kein troischer Held mehr lebte, welcher von größerer Bedeutung als er gewesen, dem die Pflicht des Kampfes mehr zugefallen wäre, die ihm Apollon zuweist Υ 337/9.

αὐτὰρ ἐπεί κ' Ἀχιλεὺς θάνατον καὶ πότμον ἐπίσπῃ,
θαρσήσας δὴ ἔπειτα μετὰ πρώτοισι μάχεσθαι·
οὐ μέν γάρ τίς σ' ἄλλος Ἀχαιῶν ἐξεναρίξει.

endlich, weil für seine Anwesenheit die oben citirte litterarische Bestätigung vorliegt.

Dasselbe Zeugniß[1]) bestätigt auch, daß Glaukos durch Aias fällt IIIp. 278, also auch hier sind wir ziemlich gesichert. Daß Paris, Achilleus' Mörder, zugegen ist und zwar mit dem Geschosse, welches dem Peliden den Untergang gebracht hat, erklärt sich selbst; auch seine feige Flucht

[1]) Q. Smyrnaeus a. a. O.

vor dem ernsten Kampfe entspricht ganz der Vorstellung, welche wir von ihm aus den erhaltenen Dichtungen gewonnen haben.

Allein, wir können noch weiter ins Detail gehen, noch eingehendere Schlüsse machen: „ob aber im Epos Aias den Glaukos in die Seite traf oder an einer anderen Stelle, können wir aus dem Bilde schlechterdings nicht schließen. Wir wissen, wie ungenau gerade darin die Maler verfahren sind." „Die Maler" wohl, aber der Maler?

Wir müssen bei einem Bilde, welches so auffallend individuell aufgefaßt ist, welches so unleugbar direct anschließt, welches sogar nicht einmal versäumt, die Menge der Geschosse, welche den Aias bedrohen, darzustellen, welche uns lehren, daß in der That die Kämpfer der rechten Seite nicht müßig sind, wie E 618/19

Τρῶες δ' ἐπὶ δούρατ' ἔχευαν
ὀξέα παμφανόωντα· σάκος δ' ἀνεδέξατο πολλά.

nach Analogien aus diesem selbst entscheiden und ich glaube, daß wir eine solche besitzen, welche uns nicht zweifeln läßt, wieweit des Malers Genauigkeit ging. Das ist die von Luckenbach nicht näher berührte Verwundung Achilleus'. Wenn auch sicher die Verwundbarkeit des Helden **nur** in der Ferse den erhaltenen Epen fremd und erst spätere Anschauung ist, so glaube ich doch, daß bei der späteren Allgemeinheit dieser Annahme, die Verwundung Achilleus' bei Arktinos, welcher für die Feststellung der Einzelnheiten beim Tode des Peliden sicher maßgebend gewesen ist, in der Ferse stattgefunden haben muß. Unmöglich konnte eine spätere Version einer so wichtigen Autorität ins Gesicht schlagen.

Wenn wir nun mit ganz ausdrücklicher Deutlichkeit diese Verwundung in unserer Darstellung wiedergegeben sehen, so glaube ich, nicht umhin zu können, anzunehmen, daß dieser Maler auch in den minder wichtigen Dingen sich scharf an die Dichtung angeschlossen hat.

Wenn nun auch diese Verwundung bekannter war und sich dem Gedächtnisse tiefer einprägte, als jede andere, so ist doch kein Grund vorhanden, warum wir dem Maler bezüglich der Verwundung des Glaukos mißtrauen sollten. Ja, wir erhalten noch eine weitere Stütze für seine Glaubwürdigkeit darin, daß in der That beim Heranziehen eines Gefallenen eine Verwundung an der Seite besonders leicht möglich war und

Δ 467 νεκρὸν γάρ ῥ' ἑρύοντα ἰδὼν μεγάθυμος Ἀγήνωρ
πλευρά, τά οἱ κύψαντι παρ' ἀσπίδος ἐξεφαάνθη,
οὔτησε ξυστῷ χαλκήρεϊ, λῦσε δὲ γυῖα·

giebt eine passende Analogie. Leider steht die Deutung des S. 42—44 besprochenen Bildes nicht fest genug, um als sichere Analogie dienen zu können, jedenfalls aber tritt auch dort der Zug hervor, auf ganz bestimmte Einzelnheiten zu achten.

Auf der Gegenpartei hat der allein im Kampfe stehende Aias Anstoß erregt und Luckenbach vermißt besonders Odysseus und erklärt sein Fehlen dadurch, daß „oftmals Personen fehlen, die im Epos von Bedeutung waren," wie, „z. B. Eris im Götterzug."

Wir haben mehrfach — am deutlichsten in den Darstellungen vom Tod des Troilos, wo die absichtliche Isolirung des Achilleus leicht erweislich ist — Gelegenheit, zu beobachten wie der Maler, um Responsion herzustellen, Zusatzfiguren geschaffen hat; daß er dabei keineswegs beliebig verfuhr, sondern zunächst zwar Bedacht nahm, die Hauptgruppe in die Mitte zu bringen, dann aber der Handlung gemäß entweder zu Hilfe Eilende, oder Götter, welche in der Dichtung ideell anwesend gedacht waren, reell eingesetzt hat, um so den betreffenden, von menschlicher Hilfe isolirten Helden allein darstellen zu können und trotzdem eine gleiche Personen- bez. Figurenzahl für seine wie für die gegnerische Seite zu gewinnen.

Wenn nun hier Aias ganz allein kämpft und auf seiner Seite nur die, mit ihrer Aegis unnöthig viel Platz einnehmende Athena steht, während die Gegenpartei eine ganze Reihe von Kämpfern — denn ob die Namen der letzten frei gewählt sind ist gleichgiltig, auch wenn sie wegfallen stehen vier gegen einen — aufweist, so kann ich darin nur die Absicht des Malers erkennen, an den Dichter anzuschließen. Den Odysseus hier zu unterdrücken, oder, wenn es auf Willkür ankäme, nicht durch ein paar andere Hellenen zu ersetzen, scheint mir nicht zufällig zu sein und nicht in der Art des Malers zu liegen.

Aber er will nicht nur das einsame Kämpfen des Aias, für dessen Erfolg nur Athenas Anwesenheit spricht, zeigen, er will uns auch sagen, warum er einsam ist, wie die Troer soweit gelangen konnten, den Fuß Achilleus' zu fassen; und auch das ist ein deutlicher Nachklang des Epos: er zeigt uns den verwundeten Diomedes.

Somit kommen wir zu den noch nicht besprochenen Gruppen.

Hinter Athena steht der vollbewaffnete an der Hand verwundete Diomedes, welchem Sthenelos, der Helm und Schild abgelegt hat, die

Wunde verbindet, — die entsprechende Gruppe auf der Seite der Troer ist der in die Zähne getroffene, sinkende Leodokos und der mit geschwungener Lanze vorstürmende Echippos. Um mit der letzteren zu beginnen, so scheint mir in der That nicht auszumachen, ob die Namen dem Epos entlehnt sind, ja die Allgemeinheit der Namen und die Zusammensetzung des einen mit ἵππος, welche meist den Namen des Letzten, Unbedeutendsten betrifft — da man ans Ende keinen Helden stellen will, einer aber denn doch der Letzte sein muß — sprechen dagegen. Man wollte wohl nur, wie schon Overbeck[1]) annimmt, die Schaaren der nachdringenden troischen Streiter andeuten; vielleicht werden sie auch der gegenüberstehenden Gruppe als Gegengewicht verdankt.

Diese vorhin an erster Stelle beschriebene Gruppe des Diomedes und Sthenelos ist, wie Luckenbach erkannt hat, sicher auf Grund einer dichterischen Gestaltung entstanden, nur glaubt Luckenbach, sie sei aus einer anderen Dichtung, vielleicht aus E 108 ff. in die Darstellung gekommen. — Dieser Annahme glaube ich entschieden entgegentreten zu sollen. — Wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß geschlossenen Gruppen entweder von der Haupthandlung ganz unabhängige Personen, oder wiederum geschlossene Gruppen angereiht werden — Luckenbach beruft sich auf die etruskische (?) Vase Mon. d. J. VI. 33, eine sicher griechische bietet sich zu besserem Vergleiche, weil dort die Namen demselben Sagenkreise angehören, Ann. d. J. 1862 tav. d'agg. B, wo neben Aias und Aeneas Dolon vorkommt —, so ist das doch mit unserem Bilde nicht entfernt zu vergleichen. In Mon. VI. kann ein Irrthum nicht entstehen, da schon die Sagenkreise sich nicht berühren, im zweiten Falle schließen Knappen die eine Handlung ab, die einzelne Figur des Dolon ist unter dem Henkel angebracht worden.

In unserem Falle hingegen läge erstens der Gedanke sehr nahe, diese nach Luckenbach isolirte, selbständige Gruppe zur Haupthandlung zu beziehen; zweitens aber kann der Verwundete gar nicht an einer anderen Stelle gedacht werden — wenn er überhaupt gegeben werden soll — als hinter Athena, welche ihn nicht von der Handlung abschließt, sondern mit ihr verbindet. Denn darin liegt der Gegensatz unserer Anschauung, daß Luckenbach die Athena als das Hauptbild abschließend

[1]) HG. S. 540/41.

betrachtet, eine Ansicht, welche Hirt[1]) sogar zu einer, von Gerhard[2]) als falsch erkannten, Theilung des Bildes veranlaßt hat.

Es handelt sich um das Verbinden eines Verwundeten; um dies vornehmen zu können, ist es nöthig, daß der Verbindende seine Waffen ablegt, beide aber außer Vertheidigungszustand, also auch außer der Nothwendigkeit eines solchen gedacht werden müssen. Diomedes ist also offenbar zurückgeflohen und der ihn Verbindende ist der Lenker seiner Rosse, welcher schon in der Ilias[3]) heilkundig erscheint; wieder eine Figur, welche wie Kebriones in ihrem socialen Verhältniß nur durch die Dichtung bekannt sein kann. Es ist daher für den Maler nöthig eine Distanz zwischen Aias und Diomedes zu gewinnen, diesen außer Schußweite zu zeigen. — Da er weitere Krieger auf Aias Seite anzufügen durch die Dichtung verhindert war, so verwendet er dazu sehr geschickt die Athena, deren gewaltige Schlangen ihrer Aegis so ungewöhnlich groß ausfallen um den leeren Raum etwas auszufüllen. Möglich, freilich nicht erweislich ist, daß in der Dichtung ebenfalls Athena schützend und den Feind mit der Aegis zurückschreckend vor Diomedes trat, wozu ja eine schlagende Analogie ebenfalls in E 123 gegeben wäre — allein das bleibt Vermuthung.

Jedenfalls aber gehört Diomedes an diese Stelle und zum Bilde. Ja seine Anwesenheit giebt uns die Gewißheit, daß wir ein von der Dichtung beeinflußtes Bild vor uns haben, denn sonst müßten wir annehmen, der Maler hätte gedichtet, d. h. eine Handlung mit breiter und innigst zusammenhängender Motivirung geschaffen, die etwa lautete: Aias, dem noch keine Hilfe gekommen ist, kämpft, da sein Genosse Diomedes sich verwundet zurückgezogen hat, als einziger Streiter, ermuthigt durch die herbeigeeilte Athena; diesen Augenblick der Schwäche benutzen die Troer zu dem Versuche die Leiche zu rauben. Aias Tapferkeit, wohl auch Athenas Schutz verhindern dies. Das wäre aber denn doch dem Maler zuviel zugetraut, dann wäre er Dichter und zwar ein bedeutender.

Jedoch Luckenbach[4]) meint, eben die Analogie der Ilias, wo ebenfalls Diomedes von Sthenelos — freilich nicht an der Hand — verbunden wird, errege gerade Verdacht an der Zugehörigkeit der Gruppe

[1]) Ann. d. J. V. p. 224 ff.

[2]) Gerhard A. V. III. S. 145. 38 u. zu Hirts Aufs. vgl. Näheres HG. Anm. 27 u. 28 S. 540.

[3]) E 108—113. [4]) a. a. O. S. 624.

zum Bilde, da „die Nachahmung Homers seitens der Kykliker nicht so ausgedehnt sei, als Welcker gemeint."

Sehen wir daraufhin das an, was wir von der Aethiopis speciell wissen!

Achilleus' Streit mit Thersites ist vorgebildet im zweiten Buche der Ilias, wenn auch später des Schmähenden Person und die Strafe in's heroenhafte gesteigert ist. Achilleus will gegen Memnon kämpfen καὶ Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει· — ebendieselbe Scene vor dem Kampfe mit Hector. Weiter urtheilt Robert mit Recht (S. 114): „Als die Memnonsage poetisch gestaltet wurde, müssen die von Patroklos und Hektors Tode handelnden Lieder der Ilias wesentlich schon in der Form abgeschlossen vorgelegen haben, in der wir sie lesen. Denn für jeden einzelnen Zug der Memnonepisode bis zur Psychostasie hinab findet sich bekanntlich in jenem Abschnitt der Ilias das Prototyp; der Verfasser des Memnonliedes trägt nur, da er in der Weise der Nachdichter sein Vorbild noch überbieten will, die Farben stärker auf." Weiter; der Tod des besten Freundes treibt Achilleus trotz der Mutter Worte zum Kampfe, hier wie in der Ilias. Paris mit Apollons Hilfe tödtet ihn durch einen von fern abgeschossenen Pfeil — ganz wie wir es aus der Ilias zu erwarten haben. Nach des Peliden Tode kämpfen für ihn Aias und Odysseus — ganz wie um Patroklos. „Aber das sind nur große Züge," könnte man einwerfen. Sehen wir uns in unsrem Bilde nach den Einzelnheiten um! Da ist es nicht nur der Versuch, den Leichnam zu gewinnen, die aus der Kampfweise der ilischen Helden hervorgehende Verwundung des Glaukos, des Aeneas Vorkämpferschaft, sondern Luckenbach selbst hat die schlagendste Parallele hervorgehoben, „denn auch in der Ilias befestigt ein Troer (Hippothoos) einen Strick an des Patroklos Bein, um ihn zu der Troer Reihen hinüberzuziehen; auch hier büßt derselbe seinen kecken Versuch mit dem Tode, und Aias ist es, der ihn mit dem Speere erlegt."

Ich meine, aus alledem ginge hervor, daß die Abhängigkeit des Arktinos nicht so gar niedrig anzuschlagen sei. Deshalb scheint es mir sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß, wenn überhaupt eine Beeinflussung durch die homerischen Dichtung stattgefunden hat, diese auf den Dichter nicht auf den Maler gewirkt hat.

Was endlich die Abwesenheit des Odysseus anlangt, so kann diese uns nicht im geringsten beirren. Im Gegentheil, es steht dem Aias

wohl an und ist wiederum in der Ilias begründet,[1]) daß er im Augenblicke der höchsten Gefahr allein die Vertheidigung führt, bis Hilfe komme. Der Moment, wo Odysseus einzugreifen hatte, war noch lange nicht gekommen. Nur den Raub der Leiche will Aias verhindern; noch kann er nicht daran denken sie in Sicherheit zu bringen; das wird erst geschehen, wenn Hilfe, wenn Odysseus genaht ist.

Somit hoffe ich allen Bedenken begegnet zu sein, dieses Monument als voll und ganz aus dem Epos geflossen anzuerkennen. Ich würde nicht so weitläufig auf die Besprechung dieses Bildes eingegangen sein, hätten mir nur Luckenbachs etwas zu bedenkliche Interpretationen vorgelegen, ich glaube es aber thun zu müssen, Meiers[2]) Kritik jener Interpretation gegenüber: „Mir scheint Luckenbach aus ihr (unserer Vase) zuviel für das Epos zu folgern. Ein genauer Anschluß an dasselbe ist zwar denkbar, aber, wie Luckenbach selbst aus zahlreichen Fällen erwiesen hat, nicht nothwendig und auch nicht sehr wahrscheinlich."

Sollte es mir gelungen sein, zu diesem Satze den Gegenbeweis[3]) zu liefern, so würde dieses Bild allein schon genügen, den Milchhöferschen Satz umzustoßen.

Bezüglich des zweiten Bildes derselben Scene, welches, wie schon erkannt, durch den bartlosen, nackten Menelaos u. a. m., sich als jünger erweist, — dasselbe stammt von der münchener Amphora 380, ist abgebildet Gerhard III 227,2; GH. XXIII. 2 — stimme ich mit Meier[4]) in der abweisenden Beurtheilung überein.

Nach diesem erläuternden Excurs kehren wir zur weiteren Besprechung der Monumente unserer dritten Klasse zurück, anknüpfend an

---

[1]) P 238—246. [2]) (Rhein. Mus. a. a. O.) S. 347.

[3]) D. h. nachzuweisen, daß das Bild als voll und ganz aus dem Epos geflossen zu erkennen ist und eine Quelle für uns wird, welcher wir im Wesentlichen vertrauen dürfen — wenn auch mit der Reserve, daß die Namen der beiden letzten Krieger frei gewählt sind, daß vielleicht die Verwundung des Glaukos nicht als vollgesichert betrachtet wird.

[4]) Die Hauptpersonen, Achilleus, Aias, Paris, Aeneas kehren wieder und „der Maler hat gewiß den Kampf um Achilleus darstellen wollen", aber sonst herrscht Unklarheit, wie der Tracht und des Alters, so des Namens der Personen, wie der mitkämpfende „Ptoptolemos" beweist.

S. 46. Dabei wird denn der seinerzeit von Overbeck[1]) hervorgehobene Typus, welcher

16. Athena zwischen zwei Kriegern,

den einen anfeuernd zeigt, von dem er sagt, daß „der Typus mit größerer Wahrscheinlichkeit auf Hektor und Achilleus als auf irgend einen anderen Zweikampf zu deuten sei, an dieser Stelle seinen Platz zu finden haben, da, (wie auch Meier beistimmend hervorhebt) Athena gerade hier besonders thatkräftig eintritt." Natürlich ist letzterem zuzugeben, daß erst Namensbeischriften völlige Sicherheit gewähren würden.[2])

Im Anschluß hieran soll die von Heydemann[3]) angegebene von Collignon n. 260 beschriebene Lekythos erwähnt werden, welche die mit der Lanze bewaffnete Athene zwischen zwei Kriegern zeigt, welche im Begriffe sind, ihre Schwerter zu ziehen und auf einander loszustürzen. Beide Gelehrte sprechen, freilich nur vermuthungsweise, den Gedanken aus, daß in dieser Darstellung der von Athene geschlichtete Streit zwischen Achilleus und Agamemnon erblickt werden könne. Da Collignon sich nicht bestimmt äußert, ich selbst aber das nicht publicirte Bild nicht kenne, so muß ich mir versagen, dieses Monument in irgend welchem Sinne zu verwenden.[4])

Auch die am Amykläischen Throne angebrachte Darstellung der

[1]) HG. 449. Meier, Schema der Zweikämpfe S. 350.

[2]) Von Brit. Mus. 427, welches die Scene der Ilias X 145 wiedergeben soll, ist schon deshalb abzusehen, weil die weibliche Gestalt nicht als Athene gesichert der sog. Feigenbaum aber rein decorativ und nicht im Sinne des Katalogs verwendbar ist (übrigens ist der Kampf nicht an dem Feigenhügel sondern an der Quelle zu denken, Vers 208).

[3]) Griechische Vasenbilder 7. Anm. 1.

[4]) Schwierig ist über die Millingen anc. uned. mon. I. 4 abgebildete Darstellung eines Kampfes zu urtheilen, welche Hektor und Achilleus über einem Todten kämpfen läßt. Da der Revers Eos und Memnon darstellt, so hat man (Overbeck HG. S. 515, 36) die Namensbeischrift für irrig erklärt, und den Kampf zwischen Memnon und Achilleus um Antilochos zu erkennen geglaubt. Luckenbach tritt dem entgegen, indem er diesen Irrthum in der Benennung als unwahrscheinlich bezeichnet (S. 540) und als „eine beliebige Ausstattung einer allgemeinen Scene mit einzelnen Heroennamen .... ohne weiteres Besinnen: ein neues Beispiel, wie gedankenlos man mit den Inschriften wirthschaftete." Wenn nun in der That eine Umänderung der Namen nicht ohne Schwierigkeit ist, so glaube ich Luckenbachs letzten Ausführungen doch entgegenhalten zu müssen, daß wenn wir die Namen für so vom Maler beabsichtigt halten, die „Gedankenlosigkeit" noch nicht so groß zu sein brauchte, als er meint. Meier S. 353

17. Bestattung Hektors

(Paus. III. 18, 16. καὶ οἱ Τρῶες ἐπιφέροντες χοὰς Ἕκτορι) müssen wir uns begnügen hier anzuführen, da eine genauere Beschreibung fehlt. Wahrscheinlich ist sie auf Ω 776 bis Schluß zu beziehen.[1])

Was

18. die sogenannten typischen Kampfscenen[2])

anlangt, welche zwei Krieger zwischen Knappen im Zweikampfe zeigen, welche Luckenbach[3]) zusammengestellt, Meier vermehrt[4]) hat, ist bei dem von Löschcke angedeuteten non liquet stehen zu bleiben solange einerseits die Namen allgemein bekannte sind, da sie uns nicht berechtigen, zu behaupten, daß sie nur durch des Dichters Vermittelung dem Darstellenden bekannt geworden sein können und solange andrerseits die Beischriften sich nicht gegenseitig ausschließen oder sonst Unkenntniß des Malers verrathen. In diesen Fällen fehlt einfach die Möglichkeit zu entscheiden, ob der Bildner von Reminiscenzen an den Dichter geleitet wurde oder ob er, wie Furtwängler[5]) dies ausdrückt „nur nach einem allgemeinen Gedanken die Hauptheiden des troischen Krieges gegenüberstellte."

---

sagt von dem Zweikampf zwischen Achilleus und Memnon „wenn der Vasenmaler ausdrücken wollte, daß Achilleus den Antilochos an Memnon rächt, so konnte er es nur durch Hinzufügen der Leiche, gleichviel ob die Helden im Epos über demselben kämpften oder nicht." Eine Entscheidung zu fällen muß ich nach meinen Grundsätzen, solange das Monument allein steht, ablehnen, aber ganz unmöglich scheint mir Meiers Vermuthung nicht, daß der Grund des Kampfes, des Zornes, der Bitte beigesetzt wird, wie die Leiche in S. 33. Anm. 3. B. die Waffen beim Waffenstreit, beigesetzt erscheinen; jedenfalls wäre an eine Typenübertragung zu denken, denn Meier selbst zeigt uns den eigentlichen Achilleus-Hektortypus (S. 353).

[1]) Die Hydria Brit. Mus. 486, welche auf den Auszug des Priamos nach der Leiche seines Sohnes gedeutet worden ist, bietet zum Mindesten keine Sicherheit. — Auf einem Viergespann steht ein bärtiger Lenker, hinter den Rossen wird ein bärtiger Mann mit Tänie, einen Stab haltend, sichtbar. Zwischen beiden, steht den Kopf zu dem Lenker gewendet, Hermes in lebhafter Rede. Vor den Rossen sitzt ein Greis im Mantel, einen Stab haltend auf einem Okladias. Da das Rossegespann nach Ω 286, das Alter der Ausziehenden nach 386, sowie die ganze Situation nach der Ilias möglich wäre (nach 328 lenkt Priamos selbst, aber auch wenn dies im Bilde geändert wäre, würde es nicht hindern), so ist die Möglichkeit der Abhängigkeit nicht ausgeschlossen; der Greis wäre dann als eine durch Analogie ins Bild gekommene Figur zu bezeichnen. Erweislich ist ein Zusammenhang nicht.

[2]) Löschcke, Arch. Zeit. 1881. S. 49. [3]) Luckenbach S. 536.

[4]) Meier a. a. O. S. 349. [5]) Dornauszieher S. 17.

Unbedingt abzulehnen haben wir derartige Darstellungen, wenn sich erhebliche Schwierigkeiten irgend welcher Art oder Unklarheiten der Namen wie z. B. des „Skythes“ [1]) finden.

Ablehnen muß ich auch, daß uns eine sicher erkennbare

19. Dolonie [2])

in sf. Vasenbildern erhalten wäre; man hat anzuknüpfen versucht an Inghirami, Gall. Om. I cv. und Laborde, Vases d. C. d. Lamberg. I 88, und andrerseits an die Karlsruher Lekythos (28), welche Gerhard [3]) und Fröhner [4]) in diesem Sinne gedeutet haben.[5]) Allein, weder die beiden ersten geben uns genügende Veranlassung an die Iliasstelle zu denken, wie dies Brunn [6]) klarlegt, noch kann ich in dem dritten eine Dolonie mit irgend welcher Sicherheit erkennen. Das mir in der Durchzeichnung vorliegende [7]) ca. 15 cm hohe nur wenig beschädigte Bild zeigt zwei vollgerüstete Krieger in Angriffsstellung mit gezückten Lanzen (Sz. des l. drei Ringen, des r. ein halber Dreifuß) zwischen ihnen einen bärtigen Mann mit über die Schultern herabhängender Chlamys bekleidet, etwa wie der die Streiter Trennende in Berlin Nr. 709.[8]) Dieser schreitet, die Hände emporhebend, den Kopf nach links gewendet, nach rechts. Sein Haupt ist allerdings in sonderbarer Weise bedeckt, allein eine Wieselfellmütze (κυνέη κτιδέη) kann nicht erkannt werden.[9]) Ich glaube, daß die Friedenstracht und die Waffenlosigkeit bei der sonst gänzlich mangelnden Charakterisirung z. B. des Wolfsfelles den Gedanken an Dolon — wenn nicht ausschließen — so doch sehr problematisch erscheinen lassen.[10])

---

[1]) Gerhard A. gr. V. III. 192.

[2]) Schreiber, Il mito di dolone. Ann. d. J. 1875. S. 299 ff.

[3]) Arch. Zeit. 1851. S. 34*. n. 9.

[4]) Katalog der Vasen u. Terracott. zu Karlsruhe 1860. S. 20.

[5]) Von Brit. Mus. S. 652, d'Hancarville III. 103, wo Dolon fehlen würde, sehe ich ab.

[6]) Troische Miscellen III. S. 180.

[7]) Ich verdanke der gütigen Vermittelung von Frau E. Gross eine genaue Durchzeichnung.

[8]) Abgebildet Robert B. u. L. S. 217.

[9]) Zu vergleichen für die Beurtheilung ähnlicher Schemata troische Misc. S. 174. Klein, Innsbrucker Philologenvers. S. 152, ferner Overbeck HG. S. 416. Welcker zu Inghir. Gall. Om. S. 591. Dagegen Müller Hdb. §. 415. 1. ꝛc.

[10]) Eine Vermuthung darf vielleicht bezüglich des Bildes Ann. d. J. 1862. tav.

Bedeutende Weiterbildungen von Scenen, welche die Ilias nicht selbst giebt, aber vielleicht angeregt hat, finden wir — und das ist nicht unwesentlich — nur eine. Ein einziges Mal — so weit ich sehe — ist auf einem archaischen Werke das

20. Ueberbringen der Waffen des Achilleus durch Nereiden,

ein Thema, welches künstlerisch äußerst fruchtbar und später ungemein häufig behandelt worden ist, dargestellt. Leider kenne ich das in Rede stehende Bild nicht selbst, eine Publication giebt es meines Wissens nicht. Angebracht ist es auf einer Amphora der Campanaschen Sammlung.[1]) Ich gebe die Beschreibung von Urlichs[2]) wieder: Achill erscheint bärtig und nackt, einen Speer in der Rechten. Thetis reicht ihm den Schild; ihr folgt eine Nereide mit dem Harnisch und eine dritte mit dem Helm. Hinter Achill geht ein gerüsteter Held nach der anderen Seite ƎVƎTVJVO.

Die Form des Sigma ist im Kataloge undeutlich, die Doppelform des Lambda entspricht der Françoisvase (Jahn, Einleit. CLVII) d. h. dem ältesten attischen Alphabet.

Auch auf diesem Monumente ist also noch nicht der später so beliebte Zug über das Meer gegeben, bei welchem die Darstellung der Nereiden auf Meerthieren Selbstzweck wird, sondern das Erscheinen mehrerer Nereiden läßt sich einmal dadurch erklären, daß die Waffenstücke — auf welche es hier besonders ankam — anders nicht alle gezeigt werden konnten; dann dadurch, daß man diese Scene aus den sonstigen Rüstescenen, bei denen die Gattin dem Helden irgend ein Waffenstück reicht, herausheben wollte. Also ein freies Weiterschaffen unabhängig von der Dichtung ist auch hier nur sehr bedingt zuzugestehen, so daß diese ver-

---

d'agg. B, einer Tasse aus Korinth (gegenwärtig in Besitz des Hrn. Rhusópulos in Athen, von Michaelis S. 56 besprochen) gewagt werden. Dort kommt neben dem Zweikampf zwischen Aeneas und Aias, bei welchem mit je zwei Rossen Hipokles und Aias zugegen sind, unter dem Henkel eine nackte, unbärtige auf ein Knie gesunkene Gestalt vor, welche die eine Hand — etwa bittend — erhebt, den Kopf umwendet mit der Inschrift ϒΟΙΟΔ. Es scheint mir nicht unmöglich, daß dies der einzige Rest eines alten Dolontypus ist, dessen mittelste Figur eben noch unter dem Henkel Platz hatte.

[1]) Arch. Zeit. 1859. S. 140*. 129. [2]) Skopas S. 136/37.

einzelte Ausnahme in der That geeignet ist, die Regel zu bestätigen, daß man sich an das dichterisch Vorgebildete mit Vorliebe anschloß.

Bevor wir die Ilias verlassen, sei es mir gestattet, noch mit einem Worte auf zwei an der Peripherie unseres Zeitraums liegende, höchst bedeutende statuarische Kunstwerke hinzuweisen, deren Grundlage wohl ohne Zweifel das Epos gewesen ist.

Das erste derselben,

21. die Gruppe des Westgiebels des Athenatempels auf Aegina,[1]

würde ganz in unsere Periode fallen, wenn K. Langes Aufstellung,[2] „daß die Aegineten vor die Perserkriege" zu setzen seien, „eine unumstößliche Thatsache, ohne die man den ganzen Lauf der älteren Kunstgeschichte nicht verstehen könnte" sich bewahrheiten sollte. Vorläufig freilich hat sie nicht mehr Werth als den einer noch unerwiesenen Behauptung, so daß wir nicht das Recht haben, in diesem Zusammenhange uns eingehender mit dem Monumente zu beschäftigen.

Sicher erscheint, daß dieses Denkmal, welches hart an der Grenze steht, welche wir uns zeitlich gezogen, noch unter dem beherrschenden Einflusse des Epos steht, und gerade in ihm seinen Grund hat, wie dies wohl keinem Zweifel unterliegt in dem zweiten Monumente der

22. Gruppe des Onatas.[3]

Sie darf, wenngleich sie am Ende unserer Periode steht, doch wohl noch als zu ihr gehörig betrachtet werden, umsomehr, als bei ihr von Einfluß der attischen Litteraturepoche nicht die Rede sein kann. Dargestellt waren bekanntlich neun Helden auf einer halbrunden z. Th. erhaltenen Basis, von denen Agamemnon namentlich, Odysseus (den zu Pausanias' Zeit Nero geraubt hatte) und Idomeneus durch äußere Kennzeichen charakterisirt waren. Da sowohl Zahl als Gruppirung — Nestor stand ihnen die Loose sammelnd gegenüber — der Iliasdarstellung (H 162 ff.)

---

[1]) Overbeck. Gesch. d. gr. Plastik I. S. 128 ff. Anm. 77. 78. Litt.

[2]) Mittheil. d. athen. Inst. VII. S. 196 ff.

[3]) Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik. I. S. 113. Miscellen. S. 446. Arch. Z. 1879. S. 44. Anm. 3. Paus. V. 25. 5. HG. S. 407. Brunn KG. I. S. 88. 92 u. s. w. Litterat. ausführlich bei Overbeck.

durchaus entspricht, so kann bei diesem so bedeutenden Kunstwerke kein Zweifel sein, daß die Ilias und nur sie es war, welche den Bildenden angeregt hat.[1])

Wir schließen hiermit die Betrachtung der Ilias, indem wir auf eine Zusammenstellung der Resultate vorläufig verzichten, um sie bis nach der Besprechung der Odyssee aufzusparen, wo die Ergebnisse, welche die beiden erhaltenen Epen für unsren Zweck liefern, zusammengestellt werden sollen.

B. Die Odyssee.

Die Odyssee in ihrem Verhältniß zur bildenden Kunst ist in den letzten Jahren mehrfach zusammenhängend behandelt worden. Nach Luckenbach hat J. Bolte in seiner Schrift de monumentis ad Odysseam pertinentibus das Material zusammengestellt und in unserem Sinne verwerthet; dagegen hat Milchhöfer,[2]) auf Bolte bezugnehmend, den entgegengesetzten Standpunkt vertreten und J. Harrison, welche zunächst nur die Flucht des Odysseus aus der Höhle des Kyklopen untersucht hat, aber die übrigen Scenen in Aussicht stellt, hat sich ebendahin ausgesprochen.[3]) Wir können daher nicht umhin, nochmals, mit Berufung auf Bolte, die Fragen für die Odyssee zu besprechen und zwar werden wir hierbei z. Th. von anderen Gesichtspunkten ausgehen, als bei der Besprechung der Ilias; deshalb schien es auch rathsamer, die Besprechung der beiden Dichtungen zu trennen.

Wir haben in der Odyssee eine Reihe von Schiffermärchen vor uns, bei denen man von vornherein geneigt sein möchte, anzunehmen, daß sie in großen Zügen in das Sagenbewußtsein der Griechen übergegangen seien, dann aber beliebig, frei und unabhängig von der Motivirung eines einzelnen Dichters ausgestaltet worden seien, daß man von

[1]) Näher auf die beiden, bes. das erstere, Denkmäler einzugehen, muß ich mir versagen, da es den Rahmen der Arbeit überschreiten würde.

[2]) Anfänge der Kunst u. s. w. S. 195.

[3]) Ohne jedoch direct auf M. Bezug zu nehmen. In der Auffassung sind sich beide nahe verwandt. Journal of hellenic studies IV. 1883. p. 248—65.

riesigen Menschenfressern, Zauberinnen u. dgl. gesungen und gesagt und dabei der Einzelgestaltung der Erzählung freieren Spielraum gelassen habe, als dies bei den Erzählungen von individueller gezeichneten, mythologisch fester ausgestalteten Personen möglich war. Es wird also unsere Aufgabe sein zu prüfen, ob wir nicht in einigen wichtigen Punkten entscheidende Abweichungen von der bekannten dichterischen Version, neue Motivirung ꝛc. auffinden können, so daß wir das Leben dieser Lieder im Volksmunde etwa zu belauschen vermögen — oder ob wir gezwungen sind, auch hier engen Anschluß an die einmal gestaltete Dichtung zu erkennen: natürlich ungenaue Erinnerung des Bildners an die Dichtung hie und da zugegeben.

Ein zweiter Unterschied der Odysseedarstellungen denen der Ilias gegenüber liegt darin, daß in der Odyssee in der Regel der eine kluge Führer allein heraustritt aus einer fast beliebigen Anzahl ziemlich wenig individualisirter und interessirender Genossen, deren Namen nicht gegeben werden, da sie ja auch in der Dichtung oft solcher entbehren. Deshalb haben wir hier mit Namensbeischriften nicht zu rechnen. Der Held und der das Abenteuer veranlassende Gegenspieler sind die einzigen Figuren mit bestimmten persönlichen Vorstellungen, während an den Gefährten nur die Stimmung der Reisegenossen und die Gefahren gezeigt werden, welche auch den Helden bedrohen ohne ihn jedoch zu erreichen. Wir werden also auch von dieser Seite her auf eine genaue Interpretation der Situation selbst hingewiesen, da uns Namen und Personenzahl selten oder nie zu Hilfe kommen werden.

Wir beginnen, an Bolte anschließend, mit der

23. Blendung des Kyklopen,

welche uns in sechs archaischen Monumenten erhalten ist

A Mon. d. J IX. 4. Ann. 1869, 157. Bull. 1869, 249. (Bolte A)
B Mon. d. J. I. 7. 1. Ann. 1829, 278. („ B)
C Mon. d. J. X. 53. 2. Ann. 1878, 227. („ D)
D Panofka, Parodien u. Karrikat. 1851. t. III. 1. 2. („ F)
E Bull. 1869. 34. (Helbig). („ C)
F Cat. Camp. 1. 4—7. 954. Arch. Anz. 1859. 140*. („ F)

A ist ein Cäretaner Krater des Mus. Etrusc. Gregoriano. B eine Nolaner Kylix der pariser Bibliothek. C und D sind Amphoren des Brit. Mus. und des Berliner Museums, 2123 (Furtwängler) E ist ein

aus Orbetello stammendes Schalenfragment. F endlich eine Oenochoe des Mus. Napol.[1])

Milchhöfer erkennt — so wie ich — die richtige Datirung der Vasen, welche Bolte gegeben hat, an, so daß wir darauf nicht zurückzukommen brauchen. Was bieten die Bilder? In einer Höhle (A B C) ist eine Anzahl Männer (A 5, B u. D 4, C u. E 3, D 2) bemüht, einen liegenden (A D E) oder sitzenden (B C) meist ungeheuer groß gebildeten Manne einen Pfahl in das Auge (F in die Stirne) zu bohren.

Von den Angreifenden ist in A und B, den ältesten Monumenten, einer, und zwar beidemale der letzte, ausgezeichnet. Der Kyklop hält in B und D (in E fehlt er) Glieder eines halbverzehrten Menschen in der Hand. In A, dem ältesten, ist noch ein Gegenstand angebracht, den man wohl für den ι 219 erwähnten Korb zum Trocknen der Käse halten muß.

Welches Verhältniß zum Dichter finden wir? Da, wo ein Grieche

[1])

Polyphem	Odysseus	Genossen	Details	Höhle	Bemerkungen	Benennung	Bolte
liegt und erfaßt den erhobenen Stab	als letzter, bohrend hervorgehoben	vier	Käseschwinge vorhanden	angedeutet	—	A	A
sitzt mit geschlossenem Auge	als letzter hervorgehoben	drei	—	"	Polyphem hält 2 menschl. Gebeine	B	B
sitzt, hält den gehobenen Stab	nicht hervorgehoben	zwei	—	"	Polyphem d. Auge auf d. Stirn	C	D
liegt	"	"	ein Feuer auf dem ein Leichnam geröstet wird	—	wie B	D	F
—	"	drei	—	—	—	E	C
liegt	"	zwei einer glüht den 2. Stab	Kohlenfeuer	—	Der Stab wird wie in C in die Stirn gestoßen	F	E

hervorgehoben wird, ist es der letzte;[1]) ebenso in der Odyssee 328—84. Ja in A bemüht sich der Maler sichtlich das

ἐγὼ δ' ἐφύπερθεν ἐρεισθεὶς δίνεον u. s. w.

auszudrücken in der wunderlichen Gebärde des Odysseus, dem er eine für seine Darstellungsfähigkeit offenbar sehr schwierige Stellung gab, welche keineswegs im Typenschatze vorräthig und üblich war, wie denn auch die Stellung des Polyphem nicht derselbe Typus, wie der des Hockens ist, welchen Milchhöfer auf den Inselsteinen vorgebildet sieht (S. 180 u. 66), sondern eine den Bedürfnissen entsprechende Abänderung — mehr durften wir nicht erwarten — so daß klar ist, daß der Maler sich des Stoffes nicht nur annahm, weil ihn die vorhandenen Typen und die Leichtigkeit der Darstellung reizten, sondern er stellte auch um der Dichtung willen dar, was mit seinen Mitteln schwer erreichbar war.

Daß die Anzahl der Genossen gerade in diesem Bilde der Odyssee entspricht, mag Zufall sein: jedenfalls sehe ich aber keinen Grund auf die Märchenwelt der seefahrenden Stämme[2]) zurückzugehen, anstatt auf die dichterisch gestaltete Sage. Denn die Geschichte von einem menschenfressenden Riesen, welcher im Schlafe geblendet wird, da man ohne seine eigene Hilfe nicht aus seiner Höhle gelangen kann: das liegt in dem Sagenbewußtsein; vielleicht auch, daß einer der Genossen hervorragt vor den anderen — aber daß dieser als letzter anfaßt, um den Stab die Richtung geben und drehen zu können, daß der Riese zuvor mit Weine bethört ward (B), daß eine Käseschwinge in der Höhle war, das sind eben Einzelheiten, welche der Dichter giebt, der den Stoff gestaltet, mag man nun unsere Dichtung oder eine frühere genau desselben Inhaltes annehmen, und wenn sie der Bildner aufnimmt, so kennt er eben die poetisch gestaltete Version.[3]) Wir müßten erwarten, den bevorzugten

[1]) Robert in „Bild und Lied" S. 20 nennt merkwürdigerweise ohne nähere Begründung in B wiederum den ersten Griechen Odysseus, obwohl Luckenbach und nachher Bolte das Gegentheil auf Grund der Bärtigkeit des Letzten und seiner abweichenden Haartracht — für mich wenigstens — nachgewiesen haben. Höchstens könnte in C der erste, als der einzige mit etwas abweichendem Typus, für Odysseus erklärt werden. Allein, ich glaube, daß hier naturgemäß der erste eine etwas lebhaftere Action hat, ohne daß eine Entscheidung über die Person getroffen ist.

[2]) Milchhöfer a. a. O.

[3]) Denn wenn die Sage so Zug um Zug vorgebildet hätte, dann wäre die Odyssee nur noch eine Versificirung derselben und auch dann wäre es wahrscheinlich,

Helden an der ersten Stelle zu sehen, denn das ist der eigentliche Platz für einen heldenhaften Führer. Wieder tritt die dichterische Version der Odyssee hervor, welche den Odysseus als den überlegenen, leitenden, aber auch schlauen, vorsichtigen erscheinen läßt. Die Aristonophosvase zeigt also im Gegentheil, daß die ältesten, Typen schaffenden Bilder eng an die Dichtung anschließen, die Veränderungen erst später — wie die Erweiterungen — in den Typus eintreten.

B ist typisch von A unabhängig, wie die Stellung des Odysseus, das Sitzen des Polyphem ꝛc., ja die Wahl des Momentes beweisen. Der Angriff wird erst geplant, denn Polyphem sitzt, wie das geschlossene Auge zeigt, schlafend da und seine Bewegungen zeigen, daß er noch keinen Schmerz empfindet (anders in A C D). Auch hier findet sich Odysseus als letzter, wie Luckenbach gesehen, Bolte bestätigt hat; als specialisirendes Element ist hier der Becher zu betrachten, welcher nicht dem Polyphem „humoristisch genug" zum Trunke dargereicht wird — denn dieser schläft — sondern das Mittel andeuten soll, das ihn in diesen verderblichen Schlaf gesenkt hat, der also die Motivirung, welche die Odyssee giebt, wieder aufnehmen soll. Außerdem hält der Kyklop Glieder eines halbverzehrten Genossen des Odysseus in den Händen. Robert meint, der Maler habe „sämmtliche Momente des Abenteuers auf einmal dargestellt und dadurch eine ebenso unmögliche wie lächerliche Scene uns vorgeführt, da der Kyklop weder den Becher ergreifen könne, da seine beiden Hände beschäftigt seien, noch es denkbar sei, daß er in wachem und nüchternem Zustande sich geduldig den Pfahl in die Stirn bohren lassen würde." Von allem das Gegentheil ist der Fall; der Kyklop schläft[1]) (Bolte), ist keineswegs nüchtern, sondern, wie der Becher zeigen soll, trunken, der Becher ist nicht ihm bestimmt: Das Bild will sagen: Polyphem ist über dem Verspeisen eines Griechen (die Reste) trunken (der Becher) eingeschlafen (das geschlossene Auge); Odysseus wird ihn mit seinen Genossen

daß die rhythmische Form sich dem Gedächtnisse eingeprägt hatte. Keinesfalls läßt sich eine von der Dichtung unabhängige, selbständige Gestaltung der Sage durch die bild. Kunst erkennen.

1) Bolte hat darauf aufmerksam gemacht, daß Polyphems Auge in B geschlossen ist. — Uebrigens findet sich in dessen Aufsatz, soweit Bolte unseren Stoff bearbeitet hat eine genaue Litteraturübersicht, auf welche ich verweise, indem ich nur das seitdem Hinzugetretene anführe.

mittels eines Pfahles blenden. Der Maler zieht also nicht drei Handlungen zusammen, sondern der einzige naive Zusatz ist der Becher.

Gelangen wir nun zu dem, was uns geneigt machen könnte, Abweichungen, eigene Umgestaltung der Sage durch den Maler anzunehmen. In erster Linie steht die Frage betreffs des von Löschcke[1]) so sehr vermißten Stirnauges. Hierzu ist zu sagen, daß dies sich in der Phantasie leichter bildet, als wenn es real dargestellt werden soll, da denn doch an der gewohnten Stelle Augen sein sollten, daß zweitens die Maler das Stirnauge nicht nöthig haben, wenn sie den Riesen nur von der Seite geben, so daß in der That nur ein Auge sichtbar ist — denn darauf kommt es doch bei der ganzen Sage nur an. Die Einäugigkeit des Kyklopen ist durch die Sage bedingt, der Dichter braucht ihn einäugig gerade um der Blendung willen, da eine doppelte Blendung — wie sie sonst nöthig würde — viel größere Schwierigkeiten machen und nicht den gleichen Effect geben würde. Der Maler *muß* sich den Kyklopen also ebenfalls einäugig vorgestellt haben, da sonst für ihn der weitere Verlauf der Handlung, die Flucht des Odysseus, unmöglich geworden wäre. Natürlich erleichterte er sich die schwierige Darstellung nach Kräften und setzte das Auge meist nur dann in die Mitte, wenn er etwas mehr vom Gesicht zeigte, denn diese praktische Rücksicht war es, wie ich glaube, welche den Maler von C bestimmte, sein Auge nach der Mitte der Stirn zu anzubringen. Für F giebt Heuzey[2]) an: „lui (Polyphême) enfoncent le pien enflammé dans le front;“ womit wohl dasselbe wie in C gemeint ist, während Löschcke *nur* in C einen Anschluß an die Dichtung zu finden meint, was durch die Thatsache erklärt werde, daß dieser Maler Jonier gewesen sei. Ich kann das darauf, „daß sogar ein im Epos so wesentlicher Zug, wie das Stirnauge des Kyklopen, im allgemeinen Typus verloren geht“ gestützte Urtheil Löschckes, daß man sich in Einzelheiten und Nebensachen *nie* an das Epos angeschlossen habe, so uneingeschränkt nicht billigen.

In C ist zu Typus A nichts neues sonst hinzugebracht, ja, die Charakterisirung des Odysseus ist sogar verloren gegangen.

Zu D wird einiges zu bemerken sein, da es nach Luckenbach[3]) „die eigene Erfindung des Malers ganz deutlich zeigt“, denn „hinter dem

[1]) Dorpater Programm 1880. S. 8. [2]) Bei Bolte S. 8. a. a. O.
[3]) a. a. O. S. 506.

Kyklopen wird über loderndem Feuer der Rumpf des Getödteten gebraten. Entsetzt ob des grausamen Menschenfressers flieht eilig eine letzte Person hinweg." „Homer begnügt sich mit den Worten

ι 291, 311, 344 σὺν δ' ὅ γε δὴ αὖτε δύω μάρψας ὁπλίσσατο { δεῖπνον / δόρπον

deutlich tritt also hier der Unterschied zwischen der Malerei und der Poesie hervor."

Sehen wir nochmals genau zu, wieweit Luckenbach Recht gehabt. Ist das Rösten in der That frei erfunden?

Od. ι 233 (der Kyklop) φέρε δ' ὄβριμον ἄχθος
ὕλης ἀζαλέης, ἵνα οἱ ποτιδόρπιον εἴη,
251 καὶ τότε πῦρ ἀνέκαιε — und
291 τοὺς δὲ διὰ μελεϊστὶ ταμὼν ὁπλίσσατο δόρπον.

Da nach 297 das Mahl lediglich aus Menschenfleisch und Milch bestand, die Andeutung des Zerschneidens und des „Zurüstens" des Mahles gegeben, der „zum Mahle gehörige" „angezündete" Holzstoß vorhanden war, so konnte der Bildner, wenn er (in 9) die vorherige Scenerie dadurch andeuten wollte, daß noch Theile des Mahles am Feuer lagen, in der That gerade nach der Dichtung nicht anders bilden und mußte aus ihr heraus so bilden, daß er das, was der Dichter andeutet aber nicht breit beschreibt, vor Augen stellte. Aber „der Flüchtende ist eine aus der Luft gegriffene Figur", wie „in jeder Periode der Vasenmalerei der Darstellung gern Personen hinzugefügt werden, die in enger Beziehung zu einer der Hauptfiguren (z. B. Cheiron bei Peleus und Thetis' Ringkampf) stehen".[1])

331 αὐτὰρ τοὺς ἄλλους κλήρῳ πεπλάσθαι ἄνωγον
334 οἱ δ' ἔλαχον, τοὺς ἄν κε καὶ ἤθελον αὐτὸς ἑλέσθαι,

also, außer den Helfern, den kühnsten, sind noch andere Genossen in der Höhle und zwar zwei (denn

195 αὐτὰρ ἐγὼ κρίνας ἑτάρων δυοκαίδεκ' ἀρίστους

davon dreimal je zwei verschlungen, vier beim Blenden betheiligt) und welche Rolle diese spielen giebt 395, 96, wo es ausdrücklich heißt

σμερδαλέον δὲ μέγ' ὤμωξεν, περὶ δ' ἴαχε πέτρη,
ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ'·

[1]) Ein Beispiel, dessen Richtigkeit ich bestreiten muß.

also genaue Uebereinstimmung mit der Odyssee, keine Mißleitung der Interpretation!

Nun bin ich natürlich weit entfernt, anzunehmen, der Vasenmaler habe unsere Berechnungen angestellt und alle Stellen sorgfältig im Gedächtniß zusammenstellend sei er zu seinem Bilde gelangt, ebensowenig, wie ich aus dem fliehenden Genossen unter anderen Verhältnissen Schlüsse ziehen würde. Vielmehr glaube ich, daß dem Maler die homerische Schilderung vorschwebte, und daß er seinerseits alles was implicite und explicite in dieser Erzählung lag, möglichst breit und verständlich wiedergab. Unter allen Umständen aber scheint es mir unpraktisch, gerade auf dieses Bild, bei dem der Proceß der Beeinflussung so deutlich zu verfolgen ist, sich — neben den beiden oben hervorgehobenen Darstellungen der Ilias — vorzüglich zu stützen, um zu beweisen, daß der Bildner unabhängig vom Dichter gewesen ist.

E kenne ich nur aus der kurzen Beschreibung Bull. 1869 p. 34, auch ist es so fragmentirt — Polyphem fehlt ganz — daß ich keine Schlüsse daran knüpfen kann. Am nächsten steht es wohl C in der Auffassung, A im Stil.

F kenne ich nur aus Heuzey's Beschreibung bei Bolte (p. 8): „Polyphem auf einem Felsen lagernd unter Laubgewinde. Zwei Griechen mit dem Petasos stoßen ihm einen brennenden Pfahl in die Stirn; ein dritter Grieche, mit derselben Kopfbedeckung macht einen anderen Pfahl in der Asche glühend."

Ueber das Alter und den Stil der Vase weiß ich nichts. Die Darstellung weicht stark ab von der gewöhnlichen und ist wohl so zu erklären, daß der Maler die Zubereitung des Pfahles besonders zeigen wollte, nämlich, daß er in Asche geglüht wird — wieder ein besonderer homerischer Zug.

Ich kann erstens in den bisher abgebildeten näher bekannten Darstellungen der Blendung des Polyphem nicht den reinen Prometheustypus, dessen Verwendung wir vielmehr bei der Flucht vor Polyphem erkennen können, finden. Für ihn sind gerade die aufgezogenen Knie charakteristisch und für die Gemmen die steile durch das Rund der Steine bedingte Haltung, deren Prototyp Milchhöfer 185 n. 58, 68 S. 180, n. 66 (auf Vasen z. B. Gerhard A. gr. V. LXXXVI im Nachklang) ist, während unser Polyphem lang gestreckt ist, ἀνακλινθεὶς πέσεν ὕπτιος, oder sitzt. Zweitens sehe ich in der Bildung des Odysseus auf dem

ältesten Bilde starke Abweichung von einem Typus,[1]) folglich kann ich nicht zugeben, „daß die poetische Ausgestaltung eines mytischen Themas keinen primären Einfluß auf die Auswahl bildlicher Darstellungen in der ältesten Kunst geübt habe" (Milchhöfer S. 197). Ich sehe vielmehr in der Aristonophosvase ein Beispiel unserer ersten Klasse, während die Einzelnheiten der übrigen B D F einen engen Anschluß unbezweifelbar erkennen lassen. Eigenartige von Homer abweichende Gestaltungen der Sage vermag ich in diesem Falle nicht festzustellen.

Eine theilweise Einwirkung einmal geläufiger Typen möchten wir für das nächste aus derselben Erzählung stammende Bilderschema anerkennen, denn in der That ist der Typus der

24. Flucht des Odysseus aus der Höhle des Polyphem

mehrmals zusammengesetzt aus dem hockenden Manne — neben dem auch das vorhinbesprochene, abgeänderte Polyphemschema vorkommt — und einer beliebigen Anzahl nach einander folgender Widder unter denen sich Männer anhalten (bez. angebunden sind.) Für die häufige Darstellung dieser Scene mag die Leichtigkeit der Darstellung maßgebend gewesen sein.

Zusammenfassend und mit sehr vollständigem Material hat außer Luckenbach und Bolte zuletzt J. Harrison diesen Gegenstand behandelt und den Typus in der oben angedeuteten Weise richtig festgestellt. Da wir ihrer Monumentenübersicht nichts hinzuzufügen haben und bis auf Kleinigkeiten gleich anordnen können, so verweisen wir auf diese Arbeit.[2])

---

[1]) Welcher für alle betheiligten Griechen gleich gewesen wäre, auf des Odysseus Sonderstellung keine Rücksicht genommen hätte.

[2]) Ich gebe hier eine Abschrift ihrer Liste:

1*. Rhousoupolos/Athen.
2. Oenochoe, Florenz aus Chiusi. Bull. 1881. p. 31.
3. Lekythos (aus Sicilien?) Palermo. HG. XXXI. 6. Mon. d. J. I. VII. 3/4.
4. Lekythos, Girgenti. München 755.
5. Amphora, Vulci. München 1056. Mical. XCIX. 10.
6. Lekythos, Vulci. Brit. Mus. 765.
7. Kelebe, Lokri, Karlsruhe 32.
8*. Oenochoe, Lokri. Brit. Mus. nicht im Katalog. Harrison pl. 6. 6.
9. Oenochoe, Athen Heydemann. Gr. V. VIII. 2.
10. „ „ Berlin 1913. R. Rochette. M. J. pl. LXV. 1.

Zwei Scenen lassen sich von vorn herein unterscheiden, diejenige innerhalb der Höhle und diejenige, welche außerhalb derselben spielt. Die letztere ist uns sicher in zwei Monumenten überliefert, einmal in einer in Clusium gefundenen, von Helbig und Bolte ausführlich besprochenen Elfenbeinsitula.[1]) Eine Reihe von Widdern schreitet von rechts nach links; unter ihnen halten sich Männer fest. Vor ihnen eilen zwei, welche wir uns auf gleiche Weise entkommen denken müssen, auf ein Schiff zu, in welchem ein Ruderer sitzt. Daß die Idee zu dem Bilde aus der Odyssee stammt, hat, wie ich glaube, Bolte erwiesen, allein für nähere Untersuchungen kann das Denkmal um seiner Fragmentirung willen nicht verwendet werden, da weder die Reihe der Widder abgeschlossen ist — vom letzten ist nur noch das Vordertheil sichtbar —, noch Polyphem vorhanden ist.

Ein zweitesmal begegnen wir dieser Scene in den von Heydemann publicirten Vasenbildern (13), welche den Kyklopen mit — oder ohne — Keule hinter einem Widder unter dessen Bauche ein Mann mit Stricken befestigt ist, hereilend darstellen, eine Vase, welche Luckenbach[2]) mit Recht benutzt, um einen Fall der Unabhängigkeit des Bildners vom Dichter klarzulegen.

In der That kann diese Zeichnung ohne Kenntniß der Odyssee entstanden sein, aus bloßer, ungenauer Erinnerung an die Sage in ihren Grundzügen; das Schema, des für die Jagd erfundenen laufenden Mannes (Löschcke) ist mit dem ebenfalls sehr alten (wie dies Bolte S. 15 nachweist) Typus des einen Mann tragenden Widders verbunden worden und so eine Frucht bloßer Typenverbindung entstanden, wie sie Milchhöfer — freilich viel zu ausgedehnt — annimmt.

Wir werden also auf die erste Serie von Darstellungen verwiesen, welche den Versuch der Flucht an der Pforte der Höhle zeigt und zu dem wir aller Wahrscheinlichkeit nach auch die einzelnstehenden, Männer tragenden Widder zu beziehen haben werden. Einige durch die Einzel-

11. Oenochoe, Athen. Louvre. Campana.
12. Cylix, Vulci. Fitzwilliam Mus. Cambridge. Ann. 1876. p. 352.
13. „ Vulci. Würzburg. Ann. d. J. 1876. tav. d'agg. R.
14. rf. Cylix, Vulci. Castellani, Rom.

In Abbildungen sind von ihr beigegeben 1, 8, 11, 14.

[1]) Mon. d. J. X. 39. A. 1.

[2]) a. a. O. S. 505. Gemeint ist n. 13 der Liste. Ann. 1876. tav. R.

betrachtung der verschiedenen Monumente entstandene Schwierigkeiten sind durch die Typenentwickelung, welche J. Harrison giebt, gehoben worden. Sie stellt fest, daß wir einen Grundtypus vorauszusetzen haben, von dem uns meist nur die Abkürzung erhalten ist. Entweder ist der Nachdruck auf den geblendet — wie das Fehlen der Pupille im Auge zeigen soll — vor seiner Höhle sitzenden, tastenden Polyphem, welcher die Keule hält, gelegt, und von dem ihm entgegenkommenden Widder mit Odysseus nur die erste Hälfte erhalten, so in 8—13, oder Polyphem fehlt 2—7 und der Widder ist vollständig, bez. es ist eine Reihe von Widdern erhalten. Die Verfasserin führt richtig aus, wie die räumlichen Rücksichten (Gefäßform, Größe u. dgl.) bedingend gewirkt haben, und deutet an, daß vielleicht auch innere Gründe, der Wunsch die Folgen des übermäßigen Weingenusses klar zu machen, mitgewirkt haben können. Ich kann auf letztere Frage nicht eingehen, nur sei bemerkt, daß von einer Halbtrunkenheit des Polyphem, von welcher mehrfach gesprochen wird, weder in Dichtung noch in Bild mehr in dieser Scene die Rede sein kann. — Den sich aus der Combination beider Darstellungen ergebenden Grundtypus glaubt J. Harrison nun in einer rf. Vase gefunden zu haben, auf die wir um deswillen mit ein paar Worten eingehen wollen.

Die Vase (n. 14) zeigt — stark verbrochen — Polyphem; vor ihm eine Reihe von drei Widdern, unter denen Männer festgebunden sind; der erste ist durch Bart und Schwert als Odysseus gekennzeichnet, gleichzeitig zeigt sein Widder die Andeutung besonders dichten Fließes.

Aus diesem Bilde hat sowohl Harrison als auch Luckenbach weittragende Schlüsse gezogen und zwar beide in ganz verschiedenem Sinne.

Mit Recht hat erstere geschlossen, daß das Schwert in der Hand des Odysseus nicht den Sinn habe, als ob er es gebrauchen wolle, sondern daß es dazu dienen solle ihn, wie durch den Bart, besonders auszuzeichnen.[1]) Ebenso ist anzuerkennen, daß der flockige Widder eigentlich nur dem Odysseus, das Angebundensein eigentlich nur den Genossen zukomme, dann aber verschoben worden sei. Wenn diese Schlüsse mit einiger Sicherheit für den Urtypus gemacht werden dürfen, so geht Harrison zu weit, wenn sie meint, auch in solchen Fällen sich auf dieses Bild stützen zu dürfen, wie z. B. in der Reihenfolge, in der Odysseus

[1]) Gegen Bolte p. 15. Luckenbach S. 512.

und die Genossen erschienen. Sie selbst hat nachgewiesen, wie gewisse Verschiebungen vor sich gegangen sind, und wir werden nicht mehr feststellen dürfen, als daß zu Zeiten auch diese Reihenfolge verschoben worden ist: nicht aber daß sie im Urtypus verschoben sein mußte.

Mit dieser Betrachtung hängt aber das Urtheil über sein Verhältniß zur Dichtung zusammen, welches J. Harrison von ihm auf die ganze Reihe von Darstellungen überträgt.

Luckenbach[1]) ist unleugbar geneigter als sonst, bei diesem rf. Vasenbilde epischen Einfluß vorauszusetzen, um einen um so schlagenderen Gegensatz gegen die früheren Monumente zu gewinnen. Ja er geht bis zu der Behauptung „offenbar kannte der Maler seinen Homer genau, und deshalb malte er auch genau nach ihm," deren zweite Hälfte nicht unanfechtbar ist. Daß der Maler seinen Homer kannte beweist ganz unzweifelhaft der als fleckig d. h. starkfließig hervorgehobene Widder des Odysseus — allein um eine „genaue" Nachbildung zu geben hätte er die Reihenfolge der Personen, Odysseus als letzten, beibehalten müssen, denn sie ist wichtig, wie sie denn bei der vorigen Scene (S. 62 63) richtig beibehalten worden ist: jedoch, das hat Luckenbach ausdrücklich anerkannt und somit seinen Satz (S. 512) selbst eingeschränkt.

J. Harrison ist weit entschiedener in ihrer Ablehnung jedes Einflusses der Dichtung, wie auf die Kunst im allgemeinen, „Literature and art are so independent, their language so diverse and governed by such different laws, that when their version of a story is not the same it is almost a misnomer to speak of discrepancies" (p. 253) so auch in diesem Falle p. 252 und hält Luckenbach vor, daß er nicht die letzten Consequenzen seiner eigenen Theorie ziehe.

Sie glaubt im Gegentheile gerade an unsrem Beispiele die Unabhängigkeit der Bilder erweisen, der old illustration theory[2]) den Todesstoß geben zu können. Sie kommt auf die unrichtige Reihenfolge zurück, zu welcher bemerkt sein mag, daß sie vielleicht dadurch entstand, daß

---

[1]) Welcher das Bild wohl nur aus der Beschreibung kannte, da das, was er über den Kopf des Polyphem und dessen Augenbildung sagt, dem fragmentirten Bilde in der Abbildung nicht zukommt.

[2]) Was sie zu diesem Ausdrucke veranlaßt ist nicht recht klar, nachdem eine „Illustrationstheorie" von Overbeck 1857 (Heroengallerie S. 399) ausdrücklich abgelehnt worden ist, wogegen — soviel mir bewußt — Niemand seitdem Einspruch erhoben hat.

man den Typus oft verkürzt zu sehen gewohnt war, in welchem Falle der erscheinende Hellene natürlich als Odysseus charakterisirt wurde, so daß man dann bei Polyphem gerade ihn zu suchen pflegte. Dann aber führt sie als schlagenden Gegenbeweis zur Dichtung an „and atill more he must have observed that each of the comrades is carried on the back of the middle one of three rams 429 ff. . . . . it was Odysseus only who clung beneath the single ram who bore him.“

Was die Dreizahl der Widder betrifft, so hatte der Maler die praktische Rücksicht zu nehmen, nicht durch lauter Thierbeine dem Beschauer den Anblick der Helden zu entziehen; was die Anschauung von der Art der Flucht betrifft, so dürfte sich die Verfasserin in einem größeren Widerspruche zu Homer befinden als die Mehrzahl der Vasenmaler. Allein es ist nicht uninteressant zu finden, daß in der That einmal ein Genosse auf dem Widder angebunden ist (a. a. O. p. 261 Fig. V). Dieses Beispiel ist recht geeignet, uns zu zeigen, wie wenig wir uns durch die Abweichung eines einzelnen Monumentes beirren lassen dürfen und nicht auf jede willkürliche Abweichung eines Vasenmalers eine neue, eigenartige Version einer Erzählung zu gründen versuchen dürfen. Auch der Schöpfer dieser Vase kannte dieselbe Version, wie alle anderen Maler — denn eine in seinem Sinne abweichende konnte er nicht kennen. Keine Sage konnte erzählen, was er annimmt, da das dem listigen Schlaukopf Odysseus, oder wie man ihn nennen mochte, ein schechtes Zeugniß ausgestellt hätte; denn Polyphemos

441 πάντων οἰων ἐπεμαίετο νῶτα
ὀρθῶν ἑσταότων· τὸ δὲ νήπιος οὐκ ἐνόησεν,
ὥς οἱ ὑπ' εἰροπόκων οἰων στέρνοισι δέδεντο.

Aufs Entschiedenste ist also hervorzuheben, daß ein einzelnes Bild nur dann etwas beweist, wenn keine groben Abweichungen von der bekannten Wendung der Sage vorliegen oder wenn ein Gegenstand behandelt wird, welcher nur durch die Dichtung Interesse erhält; nicht aber, wenn es abweichend dasteht neben einer Reihe anderer Monumente oder auch vereinzelt. Nicht eine Veränderung des Sagenbewußtseins, sondern Eigenheit und Unkenntniß oder Gedankenlosigkeit des Topfmalers führen oft zu unmotivirten Abweichungen.[1])

[1]) Das ist bezüglich des S. 67. n. 9 bezeichneten Vasenbildes Luckenbach und

Einen engen Anschluß an die Dichtung möchte ich in **E** erkennen. Dort scheint eine besondere Rücksicht auf das lange, rührende Gespräch mit dem Widder genommen zu sein, welches den rohen ungeschlachten Kyklopen uns in der Dichtung menschlich näher bringen soll; die Hand des Riesen scheint in bewegter Rede gehoben um den Widder zu liebkosen. Jedoch, ein allzu großes Gewicht soll auf diese Darstellung nicht gelegt werden.

Jedenfalls stellt sich, wenn wir das Ergebniß der Betrachtungen dieser Bildwerke ziehen, die Thatsache heraus, daß bei diesen Darstellungen zwar in vereinzelten Fällen das Aeußerliche des handwerklichen Könnens den Gehalt der Handlung überwuchert hat, so daß sich eine Abhängigkeit von der Dichtung in allen Einzelheiten durchgeführt in keiner Weise mehr erweisen läßt; daß im Allgemeinen aber der üblich gewordene Typus eine Kenntniß der Odysseeversion zeigt, über deren Genauigkeit von Fall zu Fall die Untersuchung geführt werden muß. Jedenfalls zeigen die Unterscheidungen von flockigen und nicht näher charakterisirten Widdern, von angebundenen und sich anklammernden, von bewaffneten und unbewaffneten Griechen, daß schon im Urtypus Unterscheidungen theils im Sinne der Odyssee, theils im Interesse des bildenden Künstlers[1]) zwischen Odysseus und seinen Genossen vorgenommen worden sind.

Ob man hierbei, mehr oder minder genau an die Odyssee anschließend, den Odysseus an die Spitze, oder an das Ende des Zuges gestellt hat, können wir nicht ausmachen. Jedenfalls können wir, wenn nicht in dem gezückten Schwerte — was, wie gezeigt wurde möglich aber nicht nöthig ist — eine Abweichung erblickt wird, eine neue, eigenthümliche Sagenversion nicht feststellen, wenn auch zuzugeben ist, daß Schwankungen und Unsicherheiten vorgekommen sind. Unbedingt muß aber mit aller Entschiedenheit Protest dagegen eingelegt werden, daß von dieser einen Darstellung — wie J. Harrison es thut — irgend bindende Schlüsse auf das Verhältniß von „Bild und Lied" überhaupt gewagt werden dürften.

Bolte[2]) hat geglaubt, die Darstellung der

Milchhöfer entgegenzuhalten, zugleich beweist es, daß eine Verständnißlosigkeit des Malers noch keine Sagenvariante begründen kann. Hinzuzufügen wäre noch die häufig ungeschickte Handhaltung Polyphems, welcher anstatt oberhalb unterhalb der Widder tastet, sodaß er Odysseus finden müßte.

[1]) Das zugesetzte Schwert. [2]) Mon. ad. Od. p. 36.

an der Kypseloslade[1]) nicht berücksichtigen zu dürfen, weil Namensbeischriften im oberen Streifen fehlen und die ganze Interpretation desselben eine von Pausanias selbständig unternommene, keineswegs unanfechtbare sei.

Eingehend hat in jüngster Zeit Klein diese Frage in seiner „Kypsele der Kypseliden" behandelt. Er lehnt es ab, eine Nausikaadarstellung zu erkennen, indem er vielmehr annimmt, unser Bild zu dem Wagenzuge der anstoßenden Darstellung der Hochzeit des Peleus und der Thetis beziehen zu müssen. Ich glaube dem nicht beitreten zu dürfen. Erstens scheint mir, ganz abgesehen von Kleins Ansicht über die Einrichtung der Kypsele, daß das anstoßende Bild von dem Hochzeitszuge vollständig abgeschlossen ist durch den zu Fuß dargestellten Hephästos und noch bestimmter durch den Diener desselben. Wir wissen, daß der lahme Hephäst an den Schluß des Zuges gehört[2]) um seine Unbehilflichkeit anzudeuten, vor allem aber: Wie hätte man einen Zug von Wagen durch stehende Figuren zerreißen sollen! Weiter, wie konnte ein Diener des Hephäst mit in den Zug von Göttinnen kommen, ja einigen derselben vorangehen? Ich glaube vielmehr in den stehenden Personen einen gewollten Abschluß sehen zu müssen, die Absicht erkennen zu dürfen, daß man die göttlichen Gespanne von den irdischen trennen wollte und — hier kommen wir zum zweiten Gegengrunde: deshalb wählte man einmal geflügelte Götterpferde das anderemal Mäuler. Klein weist auf den auf einem Maulthiere reitenden Hephäst der Françoisvase hin, ja, er scheint nicht abgeneigt, die Mäuler des Wagens mit diesem Gotte in Verbindung zu bringen. Dagegen ist hervorzuheben, daß der Wagen bereits von zwei Personen besetzt ist, folglich nicht bestimmt sein kann, Hephäst aufzunehmen, ferner, daß man dem „hinkenden Feuerbeherrscher" leicht etwas von humoristischem Spotte zu Theil werden ließ und ihn deshalb gern auf das Maulthier setzte, daß aber dieser Zug des Spottes sich keineswegs auf Aphrodite übertrug, an welche Klein in zweiter Linie zu denken scheint.

Darnach kann ich das außerhalb der Composition stehende Gespann,

---

[1]) Paus. V. 19. 9.

[2]) Wie wir das im Verlaufe der späteren Untersuchung zu erweisen gesucht haben.

welches sich auch sonst durch nichts empfiehlt, keinesfalls zu der Darstellung des Hochzeitszuges beziehen, sondern muß es isoliren.

Klein scheint das Störende der nicht fahrenden Figuren selbst empfunden zu haben, denn in seinem auf etwa quadratische, getrennte Platten berechneten Schema folgen sich 1. Peleus und Thetis in der Grotte, 2. Dienerinnen, 3. Cheiron, 4. Wagen, 5. Wagen, 6. Wagen; während er also dem Cheiron eine ganze Platte einräumt, sehen wir zwischen 5 und 6 keinen Raum für Hephäst und seinen Genossen.

Ich glaube also mit Löschcke[1]) unbedenklich die homerische Scene annehmen zu dürfen, da an eine Handlung aus dem Alltagsleben um so weniger zu denken ist, als auf dem ganzen Prachtwerke eine solche sonst nicht nachweislich ist. Auch läßt sich Löschcke dadurch nicht stören, daß Nausikaa nicht allein auf dem Maulthierwagen steht, sondern sieht darin einen Beweis der freien Stellung, welche der Bildner zum Epos nimmt. Ich glaube, weder Willkür noch Unkenntniß haben die Abweichung hervorgerufen — sie war künstlerisch geboten. Die fahrende Person mußte als Fürstin charakterisirt sein; das geschah durch den Kopfputz. Allein sie bedurfte dann einer Person vor der sie sich auszeichnete; weiter ziemte es — der Ansicht des Künstlers nach — dem Königskinde nicht, die Mäuler selbst zu lenken, daher bildete er τὴν μὲν ἔχουσαν τὰς ἡνίας, τὴν δὲ ἐπικειμένην κάλυμμα ἐπὶ τῇ κεφαλῇ. Gerade der Wunsch im Sinne der Dichtung zu schaffen, brachte die Abweichung hervor, denn sie giebt nur dem Gefühle Ausdruck, welches die Dichtung im ζ 39 40 ausdrückt, wo ausdrücklich betont ist, wie der Wagen, (84) das Gefolge für die Königstochter nöthig und ziemlich sei. Der Zwang, seine Personen in der einmaligen Handlung als bedeutend und vornehm zu zeigen ließ den Bildner die Lenkerin schaffen.

Dazu kommt, daß eine Genossin mindestens bei Nausikaa sein muß, um die bevorstehende Handlung, Begegnung mit Odysseus beim Ballspiele, möglich zu machen; räumliche Gründe verboten die Nachfolge zu Fuß — auch abgesehen von Kleins Theorie — weil dann die Gefahr, daß Unklarheit entstand, wo das eine Bild schließe, das andere beginne, noch bedeutend vermehrt worden wäre.

Solange aber unsere Deutung des Bildes als richtig anerkannt wird, solange haben wir ein weiteres unbezweifelbares Monument,

[1]) Dorpater Progr. 1880. S. 8. 3 zum Kypseloskasten.

welches seine Existenz dem Epos und nur ihm dankt. Denn nur die lichtvolle Schilderung, der Zauber reinster Poesie, welcher auf der Nausikaaerzählung ruht, konnte dieser für die Sagenentwickelung völlig unwesentlichen Ausfahrt dauernd eine Stelle im Bewußtsein der Hellenen sichern.

Zu erwähnen ist noch eine sf. Vase des Louvre, deren Beschreibung Bolte (p. 36) giebt.[1]) Odysseus tritt vor einem Altar mit der Geberde eines Bittenden auf ein sich abwendendes Mädchen zu, welchem sechs weitere in derselben Stellung folgen. Von der Namensbeischrift bei Odysseus ist das Ende erhalten (BVM); da ich das Bild nicht kenne, so begnüge ich mich, es genannt zu haben, um zu zeigen, daß das oben erwähnte Beispiel der Darstellung dieses Vorganges nicht vereinzelt dasteht.

Leider ebenfalls nur in einem sf. Monumente ist uns die Begegnung von

26. Kirke und Odysseus

erhalten, auf einer aus Sicilien stammenden Lekythos des berl. Museums, Furtwängler 1960, welche Körte[2]) veröffentlicht, Luckenbach,[3]) Löschcke[4]) und Bolte[5]) besprochen haben.

Es ist von allen Seiten[6]) mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß gerade dieses Zaubermärchen zur Weiterdichtung angeregt hat. Leider sind wir nicht im Stande, aus einer längeren Reihe von Darstellungen festzustellen, was dem Typus angehöre, was zugesetzt sei. Die Mittelgruppe, Kirke auf einem Stuhle sitzend, ein Gefäß in der Linken, die Rechte über dasselbe erhoben, vor ihr Odysseus, die Linke erhebend in der Rechten das Schwert, hinter ihm — ängstlich ihn zupfend — ein durch Schweinskopf und Schwanz die Verwandlung andeutender Genosse, könnte wohl den Urtypus darstellen, an welchen die den Stier, den Esel und den Schwan als Verwandlung andeutenden Genossen angeschoben wären. Allein da auch diese Gestalten in die Handlung gezogen sind — alle streben zu warnen — so haben wir kein Recht, sie ohne

---

[1]) Paris, Louvre, Cat. Campana 1. 2. 6. Arch. Anz. 1859. S. 99*. Der Paläographie nach aus Korinth stammend.

[2]) Arch. Zeit. 1876. t. 15. S. 189.

[3]) a. a. O. S. 506. [4]) Dorpater Progr. 1880.

[5]) Bolte de mon. ad. Od. p. 18. (dort Litteratur) Löschcke Arch. Zeit. 1881. S. 52.

[6]) Auch von Milchhöfer. Anf. d. K. i. G. S. 195.

Analogien zurückzuweisen. Daß bei Verwandelungen die Phantasie des Bildners stets in Betracht kam, zeigen z. B. die Peleus-Thetisbilder. Wir werden also eine Weiterbildung, wahrscheinlich auf Grund oder im Sinne der Odyssee zu erkennen haben.

Bezüglich der

27. Sirenendarstellung

auf der Nikosthenesschaale im Louvre[1]) kann ich mich nur an Löschckes[2]) Meinung anschließen, d. h. annehmen, daß in der That die Odysseeseene gegeben sein soll, obgleich sowohl der an den Mast gefesselte Odysseus fehlt, als auch die Zweizahl der Schiffe zeigt, „daß die überlieferten Motive den poetischen Motiven nur noch nicht gehörig angepaßt sind."

Noch bleiben zu erwähnen die Darstellungen des

28. Menelaos und Proteus[3])

am amykläischen Throne, und des

29. Reihentanzes der Phäaken[4])

um den singenden Demodokos ebenda. Erstere würde δ 365 - 424 und 449—607 seine Entstehung danken und sich dem Typus nach dem Ringen mit dem Meergreis in ältester Kunst (z. B. den Inselsteinen)[5]) angeschlossen haben; letztere giebt ϑ 264 wieder; aber aus demselben Grunde wie oben (S. 55) müssen wir darauf verzichten diese Monumente in die erste Reihe der Beweisführung einzustellen.

Wir haben somit den Kreis der zu der Odyssee beziehbaren archaischen Kunstwerke umschritten und es wird gerechtfertigt erscheinen, wenn wir die in Hinsicht auf die erhaltenenen Dichtungen gewonnenen Ergebnisse zusammenstellen und so einen Standpunkt für die Beurtheilung der nur in Fragmenten erhaltenen zu gewinnen suchen.

Ueberblick.

In die erste Klasse der sicher vom Epos abhängigen, durch dieses hervorgerufenen Monumente glaube ich setzen zu dürfen:

[1]) de Witte. Cat. Durand 418. Cat. Bengurt 57. Brunn, Geschichte der gr. Künstler II. S. 717 n. 42.

[2]) Arch. Zeit. 1881. S. 52.

[3]) Paus. III. XVIII. 16. „καὶ τὰ ἐς Μενέλαον καὶ τὸν Αἰγύπτιον Πρωτέα ἐν Ὀδυσσείᾳ."

[4]) Paus. III. XVIII. 11. [5]) Näheres Milchhöfer. Anf. d. K. i. G. S. 84.

1) Menelaos und Hektor kampfbereit über Euphorbos' Leiche (S. 11). 2) Koon und Agamemnon über Iphidamas' Leiche (S. 13). 3) Zweikampf des Aias und Hektor (S. 17). 5) Gesandtschaft an Achilleus (S. 19). 6) Hektors Flucht vor Aias (S. 20). 25) Nausikaa (S. 73). 23) Blendung des Kyklopen (S. 60 A). 22) Onatas' Gruppe (S. 58); als dieser Gruppe sehr nahe stehend mußten wir bezeichnen:[1])

4) Waffentausch zwischen Glaukos und Diomedes (S. 17). 9) Kampf um Patroklos' Leiche zweimal (S. 22). 24) Flucht vor Polyphem n. 9 (S. 72). 21) Aeginetengiebel (S. 58).

Der zweiten Klasse von Monumenten, als deren Quelle wenn auch nicht erweislich, so doch sehr wahrscheinlich das Epos anzusehen ist, welche eine Kenntniß des Epos im Allgemeinen mit Sicherheit erkennen lassen, zählen wir zu:

10) Hektors Schleifung (S. 25). 11) Hektors Lösung (S. 33). 13) Achilleus mit seinen Rossen (S. 40). 14) Die Feolische Hydria (S. 42). 24) Flucht vor dem Kyklopen n. 8—13 (S. 67 Anm. 2.); weiter würden an dieser Stelle diejenigen Werke einzufügen sein, welche wir nur aus unzureichenden Beschreibungen kennen:

17) Hektors Bestattung (S. 55). 28) Menelaos Proteus (S. 76). 29) Reihentanz der Phäaken (S. 76);

schließlich würden hier alle die Denkmäler anzufügen sein, welche nach Roberts Vorgange als Beweise einer Kenntniß der Dichtung zu verwenden wären. 7) (S. 21) und 8) (S. 22).

Die dritte Klasse, bei welcher die Frage nach der Abhängigkeit vom Epos nicht entschieden werden kann, sei es, daß bedeutendere Abweichungen in der Namengebung vorliegen, sei es, daß die Monumente nicht genug Anhaltspunkte für eine sichere Entscheidung bieten, wird gebildet aus:

12) Hektors Lösung auf dem Relief (S. 36). 26) Kirkeabent. (S. 75). 15) Leichenfeier des Patroklos (S. 44). 24) Flucht vor dem Kyklopen auf der Situla und n. 2—7 (S. 67 f.). 16) Athena zwischen zwei Kriegern (S. 54). 18) Typische Kampfscenen (S. 55).

Als nachweislich außerepisch oder als für uns noch nicht als dargestellt erweisbar betrachten wir:

[1]) Die Monumente zähle ich nach derjenigen Nummer auf, welche sie in der fortlaufenden Besprechung tragen. In den Klassen glaubte ich aber trotzdem noch den kleinen Abstand andeuten zu sollen, den sie von einander nehmen.

20) Nereiden mit den Waffen (S. 57). 27) Sirenenabent. (S. 76). 24) Flucht vor Polyphem n. 13 (S. 68);
in diesen drei Fällen hat der Typus den Inhalt überwuchert. Aus anderen Gründen abzuweisen sind der Kampf über „Skythes" und 19. Dolonie (S. 56).

Aus dieser Uebersicht geht hervor:

Ergebnisse.

Ein Einfluß des Epos auf die archaische Kunst ist nachzuweisen, somit bleibt Luckenbachs erster Grundsatz S. 636 bestehen.[1]) Die beiden ersten Klassen sind auf Grund der Dichtung geschaffen worden. Lediglich durch einen Dichter veranlaßt sind nachweislich 1, 2, 25, 22 der ersten Gruppe, wahrscheinlich 4 und 6 derselben und 13 der nächsten Gruppe entstanden, da sie nicht das zum Bestande der Sage Gehörige, vom Dichter in bestimmte Form Gekleidete darstellen, sondern lediglich durch und für die Zwecke der Dichtung entstandene Schilderungen wiedergeben. Daraus folgt weiter, daß die sogenannten „Kern- und Knotenpunkte der Sage", wo sich das Interesse an der Sage mit dem von der Dichtung ausgehenden paarte, zwar häufiger erscheinen und öfter typenschaffend geworden sind, daß aber nicht nur, wie Meier A. Z. 1882 S. 22 meint, „ein Maler des fünften Jahrhunderts auch untergeordnete Scenen zur Darstellung zu bringen vermochte," sondern, daß auch schon der archaische Künstler gewisse Scenen, welche ihn aus irgendwelchem Grunde interessirten, darstellte, im Anschlusse und auf Anregung der Dichtung, daß also die Bedeutungslosigkeit einer Scene für den Fortgang der Handlung der Sage nicht allein kein Hinderungsgrund mehr für uns werden darf, diese als episch beeinflußt anzunehmen, vielmehr gerade als einer der besten Gründe für die Anlehnung an die Dichtung zu betrachten ist.

Andrerseits ist der Nachweis erbracht, daß die Bilder auf Grund der Dichtung auch erfunden worden sind, d. h., daß man nicht nur das vorhandene Typenmaterial — obgleich das natürlich das Gewöhnliche ist — im Sinne der Dichtung gruppirte, sondern daß man, um dem Dichter gerecht werden zu können, selbst an und für sich unbequeme Scenen erfand, so in 5 und 23, hier besonders in A. (S. 62), weiter in 10, 11 und 13.

[1]) „Das Epos ist die hauptsächlichste Quelle der Vasenbilder von der ältesten Zeit ... an."

Daß der Compromiß, welchen das untergeordnete Können einer erst erwachenden Kunstübung mit der den Bildner beherrschenden Idee zu schließen gezwungen war, nicht immer ein glücklicher war, zeigen Beispiele wie die Flucht vor Polyphem n. 13, daß dadurch eine gewisse Undeutlichkeit eintrat, giebt 6, daß aber häufig der Künstler unter den ihm zu Gebote stehenden Mitteln nicht anders wählen konnte, als er es gethan, beweisen 1, 2, 25, 11 u. s. w.

Was die Frage anlangt, ob der Anschluß an die Dichtung ein enger war oder ob große Abweichungen gewöhnlich waren, eine Frage, welche für den zweiten Theil der Aufgabe von besonderem Interesse ist, weil von ihrer Beantwortung zum guten Theile die Möglichkeit abhängt, die verlorenen Epen wiederherzustellen, — so ist meine von Luckenbachs Annahme abweichende Meinung, daß die ältesten Typen gerade am genauesten anschlossen, soweit sie technisch es konnten; daß in ihnen die Wahl der Namen am sorgfältigsten vorgenommen ist. Freilich nur die Namen der Figuren, welche einen eigenthümlichen, bedeutenden Antheil an der Handlung und somit einen eigenartigen Typus erhalten hatten, während alle die Figuren, welche nicht durch ihre Handlung besonders interessiren, welche gewissermaßen eine Wiederholung einer anderen Figur, eines anderen Typus sind, vom Künstler gleichgiltig behandelt und benannt werden.

Beispiele für den ersten Fall sind 1, 2, 5, 6, 22, 11; solche für den zweiten sind die gleichgiltig behandelten, weil gleichartig gebildeten Genossen des Hektor in 9, gegenüber den im Einzelnen charakterisirten Griechen desselben Bildes, die verschieden charakterisirte und benannte weibliche Flügel- (bez. ungeflügelte) Figur in 10 (2. Gruppe), die Willkür in der Behandlung der Genossen des Odysseus und endlich am schlagendsten in 15.

Es muß uns also bei Reconstructionsversuchen alles darauf ankommen, festzustellen, ob die Figuren zum alten Typus gehören und in verschiedenen Werken wiederkehren, oder ob sie willkürlich sind; weiter ob sie einen eigens für sie erfundenen Typus haben oder nicht. Sind die beiden Bedingungen der Zugehörigkeit — welche natürlich nur an typisch nicht Zug für Zug abhängigen Werken festgestellt werden darf — und des eignen Typus, der nothwendigen Betheiligung an der Handlung vorhanden, so werden wir in der Regel uns nicht irren, wenn wir

Schlüsse auf Handlung und Namen der Personen im Epos vornehmen, da wir eine Irreführung in solchen Fällen nicht feststellen konnten.

In Abzug zu bringen ist stets dasjenige, was der Darstellende im Sinne seiner Zeit und seiner Kunst änderte, z. B. die Pferdezahl am Wagen, die stehende Dienerschaft seiner Helden u. dgl.

Wenn uns die Dichtungen nicht mehr voll vorliegen, werden wir besondere vom Dichter erfundene Züge seltener als bisher feststellen können, und mehr der sog. „Kern- und Knotenpunkte" finden, weil wir von diesen Nachrichten in den Excerpten haben, von jenen in der Regel nicht. Allein, abzuweisen werden wir jene Klasse keineswegs haben, im Gegentheil werden wir sie stets als willkommene Stütze unserer Beweisführung für die Abhängigkeit hervorheben.

Daß bei unserer Betrachtungsweise die Unabhängigkeit des Künstlers und seine freie Schaffensfähigkeit nicht unbeachtet bleibt oder unterschätzt wird, ebensowenig, wie seine oft von technischen Rücksichten geleitete Wahl und Darstellung der Scenen, wird hoffentlich klar geworden sein, ebenso, daß es mir ebensowenig wie irgend einem der Vertreter der sog. „old illustration theory" einfällt, eine „Illustrationstheorie" aufzustellen, daß ich vielmehr den schon von Overbeck in der Heroengallerie S. 399 aufgestellten, seitdem — soweit ich sehe — niemals angefochtenen Satz „daß wir eine Illustration zur Ilias überhaupt in alter Kunst nicht haben" voll und ganz zu dem meinigen gemacht habe.

Lebenslauf.

Ich, August Arthur Schneider, bin am 2. Februar 1861 in Leipzig (Pfaffendorf) geboren. Leider starb schon im Jahre 1863 mein Vater, der technische Leiter der Leipziger Kammgarnspinnerei August Schneider. Dieser schwere Verlust ward mir jedoch ersetzt durch die 1874 erfolgte Wiederverheirathung meiner Mutter Maria Clara geb. Gehe mit dem cand. ref. min. Oberlehrer Friedrich August Forker, in dem ich einen treuen und liebevollen Vater verehre. Meine Vorbildung erhielt ich im Fischerschen Privatinstitut zu Leipzig, von wo aus ich das Nikolaigymnasium bezog, dessen Reifezeugniß ich Ostern 1881 erhielt. Ich wandte mich zuerst nach München, wo ich durch Herrn Professor v. Brunns freundliche Anregung besonders auf archäologische Studien geführt wurde. Das Semester 1881/82 brachte ich in Leipzig zu, kehrte Ostern 1882 nach München zurück, besuchte 1882/83 die Universität Berlin und brachte meine Studien in Leipzig zum Abschluß. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Bernays, Biedermann, v. Brunn, †Bursian, v. Christ, E. Curtius, Gardthausen, Grimm, Hildebrand, Kirchhoff, Lange, Lipsius, Overbeck, Ribbeck, v. Riehl, Robert, Schreiber, Springer, Vischer, G. Voigt, Zarncke und des Herren Dr. Julius. Ich nahm ferner Theil an den Uebungen der Herren Professoren Bernays, v. Brunn, Gardthausen und Schreiber. Solange ich in Leipzig studirte, war ich Mitglied des unter der Leitung des Herrn Prof. Overbeck stehenden Königl. archäologischen Seminars, dessen Senior zu sein ich ein Semester die Ehre hatte. Allen den genannten Herren, insbesondere meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Overbeck, dem treuen Leiter und Berather meiner Studien, dem ich auch die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke, sage ich hiermit meinen aufrichtigsten Dank.